# كلمة أولى

نجد في المأثور العربي تأكيدا على أن الخطأ من صفات العلماء، بل إن العرب في أوج حضارتهم وتألّقهم كانوا يعتبرون من صفات العلماء وقوعهم في الأخطاء، وأن العـالم «هو من تحصى أخطاؤه وتعدّ نقائصه»، فالعصمة لله وحده، ولا أحد غيره معصوم من الخطإ،مهما كانت مكانته ومهما ارتفعت منزلته.

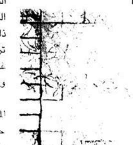
ومن هذا المنطلق الرّحيب تتعامل مـجلة الحياة الثقافية مع الكتّاب والباحـثين والعلماء والمبدعين، دون انتهاك لنزاهة العلم والإبداع وصدقيّـتهما وتحرّيهـما الموضوعيةَ مع التـدقيق والتحقيق. فليس مـعنى «اقتران الأخطاء بالعلماء» أن يتحوّل العلم الى مـختبر لارتكاب الأخطاء وتكرار إنتاجها، بل لمجرّد التنبـيه الى أن كل اجتهاد علمي محفوف لزوما بالأخطاء.

هذه التوطئة كـانت ضرورية من أجل أن يتواضع المبدعون والعلمـاء والنقاد لبعضهم البـعض من أجل تنقية الحقيقة مما يحفّ بها من أخطاء، وهذا جهد هو بطبـيعته لانهائي. ونحن في هذا المنبر نرحّب بكل تفاعل ينتج بين النصوص وقـرّائها ونقّادها، ومن ذلك ما تفضّل به الصحفي والناقد الموسـيقي عبد المجـيد السّاحلي من ردّ ننشر نصّه كاملا في هذه الكلمة الأولى تأكيدا على حفاوتنا بمختلف أنواع النقاش والتفاعل والتنبيه والتصويب، ما دام ذلك يتم وفق أخلاق العلماء وتواضعهم:

(لقد طالعت بمزيد الاندهاش والاستغـراب ما ورد بدراسة الاستاذ فتحي زغندة المنشورة بالعدد الأخـير من مجلة الحياة الثقـافية لشهر مـارس من أخطاء تستوجب بعض التـصويبات. من ذلك قوله في الـصفحة السادسـة أن محمد بن سليـمان وحسـونة بن عمار قـدّما دراسة في اطار المؤتمر الأوّل للـموسيقى العـربية الذي نظّم بالقـاهرة سنة 1932والشيخ محـمد الأصرم وهو من الأعضاء المؤسسين لجمعية الرشـيدية سنة 1934. ويضيف الأستاذ زغندة بأنه يملك مخطوط هذا الشيخ الجليل محـمد الأصرم حـيث يقول:«وهو الآن بحوزتي» دون أن يذكـر كيف آل ذلك المخطوط الى حوزته؟... وبقـدر ما أطنب الأستاذ زغندة في استـعراض بعض متون ذلك المخطوط إلاّ انه لم يذكر هل أنه ورثه عن ورثاء الشيخ محـمد الأصرم المتوفى سنة 1960 وقد أدركته شخصـيا باعتباره جاري بالسكنى بدار الباشا بالمدينة العتيـقة لتونس الحاضرة وبصرف النظر عن هذه القضية التي فجرها الأستاذ زغندة وتدخل تحت طائلة قانون الملكية الأدبية والتـراثية للمجموعة الوطنية العمومية فإنّني أؤكد أن لا الشيخ محمد الأصرم صاحب المخطوطات؛ ولا الظريف حسونة بن عمار ولا الشيخ السلامية محمد بن سليمان قد حظر فعاليات المؤتمر الأول للموسيقى العربية الذي احتضنته العاصمة المصرية سنة 1932.

وهو في ملتي وإعتقادي خطأ وقع فيه الأستـاذ زغندة دون أن يطّلع على المصادر التاريخية أو المراجع المعيارية التي دونت قرارات المؤتمر ومقرّراته وتوصياته.

وإنارة للرأي العام وتعميما للفائدة فإني أشير إلى أن الوفد الـتونسي لهذا المؤتمر قد ترأسه العلامة حسن حسني عبد الوهاب وزير القلم آنذاك، أي وزير الـثقـافة يومـهـا، وتألف من المؤرخ المرحـوم المنوبي السنوسي مندوب البـارون ذلك المستشـرق الألماني الجذور الفرنسي الجنسية الذي أغـدق من ماله الخاص على المؤتمر الذي انعقـد تحت سامي إشراف الملك فؤاد الأول ملك مصر والسـودان. كما أن البارون نفسه لم يحضر المؤتمر إذ أنه كان مـعتل الصحة وتوفي في نفس السنة التي انعقد فيها المؤتمر، أي سنة 1932 بقصره الفخم بـضاحية سيدي أبي سعيد الباجي الولي الصوفي الصالح وقد تفضل مشكورا سيادة الرئيس زين العابدين بن علي بالإذن بتحويل ذلك القصر الى مـركز للموسيقى العـربية والمتوسطية النجمـة الزهراء منذ سنة 1991. أما عن تركيبة الوفد الموسيقي التونسي فإنها ضـمت الشيخ خميس الترنان عازف عود تونسي ومحمد غانم عازف الرباب وخميس العاتي إيقاع وعلي بن عـرفة(رق) ومنشدين إثنين محمد بن حسين ومحمد الشريف القراني.



أما المشائخ الذين ذكر أسـماءهم الأستاذ فتحي زغندة فإنهم لم يحضـروا إطلاقا أشغال ذلك المؤتمر الأول للمـوسيقى العـربية وهم محـمد بن سليـمان والشيخ مـحمـد الأصرم والظريف حسـونة بن عمار، وإذا كـانت للأستـاذ زغندة مصادر أخـرى أستقى منهـا معلومـاتـه فليتكرم بذكرها حتى نكون له من الشاكرين، ويبقى فوق كل ذي علم عليم).

# مفهوم الهويّة في مدلوله الفلسفيّ والدينيّ

أبو يعرب المرزوقي

ندرس مسألة الهوية من وجهين:

أولا، وجه ما بعد طبيعي ولها فيه بعدان:

1- من حيث هي مبدأ من مبادئ العقل.

2- ومن حيث هي حقيقة من حقائق الوجود.

ثانيا، وجه ما بعد تاريخي ولها فيه بعدان كذلك:

3- من حيث هي هوية حضارية عامة

4- ثم من حيث هي هوية خاصة بحضارة بعينها هي في حالتنا هذه الحضارة العربية الإسلاميّة.

5- ونختم المحاولة بالبعد الرئيسي الذي يؤسّس لهذه المعاني الأربعة الفرعية، إنه المعنى الأصلي الذي نستمده من القرآن الكريم أعني مفهوم الشيء بما هو مصدر شاء في معنى اسم من فعل شاء والوارد في المخاطب ب"كن" الخلقية (بكسر الخاء) المتقدمة على "كُن" الأمرية.

## 1- الهوية من حيث هي مبدأ من مبادئ العقل

من المعلوم أن الفلسفة القديمة قد حددت مبادئ العقل التي تخضع لها المعقولية في الوجود وفي القول المتعلق بعلمه فحصرتها في مبدإ أساسي هو مبدأ الهوية الذي يتفرع عنه مبدآن هما مبدأ عدم التناقض والثالث المرفوع.

والمقصود بمبدإ الهوية أساس الجوهر الصوري الذي بمقتضاه يبقى الموجود هو هو وغير غيره. فيكون مبدأ الهوية مفيدا أمرين:

أولهما هو مايحد الموجود حدا يفصله عما عداه من الموجودات وهذا هو الوجه السّالب من مبدإ الهوية أعني **"ما ينفعل من الذّات من حيث يحدها الغير"**.

والثاني هو ما يبرز فاعلية الموجود إبرازا يجعله ذا مجال يخصه يكون فيه سيدا ومنه ينطلق في علاقاته بغيره من ذاته بما هو أساس قيامه الذي لا يستمده من غيره. وهذا هو الوجه الموجب من مبدإ الهوية أعني **"ما يفعل من الذّات من حيث تحد الغير"**.

وقد أضاف أعلام الكلام والفلسفة العربية الإسلامية مبدأين آخرين مكنّا من تحرير مفهوم الهوية مما سنحلّله من المزالق الوجودية والخلقية. فهم قد أضافوا مبدأ الترجيح المتعلّق بالكيف الماهَوِي الذي يمكن للموجود أن يكون عليه من عدد لا متناه من الكيفيات الممكنة ومبدإ التحقيق المتعلق بنقل الترجيح التصوري من مجرد التصور إلى التحقيق الفعلي. وإذا كان مبدإ الترجيح يتعلق بانتخاب الماهية المتصورة فإن مبدأ التحقيق يتعلق بإنّيتها أعني باختيار يرجح الوجود على العدم.

والفلسفة الحديثة كلها وخاصة في صياغة لايبْنتسْ لها، اعتمدت على هذين المبدأين الأخيرين تحت اسم مبدإ العلة الكافية بدرجتيه، أعني بما هو مرجح للكيف الماهوي الذي سيقع الخلق بحسبه وللإنّية التي تتحقق فيها تلك الماهية المختارة. ذلك أن الوجود الطبيعي فضلا عن الوجود الخلقي لا يمكن أن يُردّ إلى مجرد الآلية المادية والضرورة العقلية الخالصة كما هو الشأن في الرياضيات بل لابد من إضافة الترجيح الذي يضيف إلى الضرورة المنطقية الغائيةَ الوجوديةَ التي تفسر كلّ كيف مَا من دون

سواه يكون مما تتحقق بحسبه الموجودات في حين أن غير ذلك الكيف ممكن عقليا.

## 2 - الهوية من حيث هي حقيقة وُجودية

لكن معنى الهوية عندما يتعلق بالذات أعني بمعنى هو مؤنث "ذُو" ويفيد الحقيقةَ الوجودية التي تُنسب إليها الأمور نسبة تجعلها تكون "ذاتَ كذَا. ." أو الجوهر الذي تحمل عليه الأغراض الذاتية وغير الذاتية ويمثل وحدة المقومات في كل موجود عيني بما هي وَحدة طبيعته. هوية الشيء هي إذن جوهره المتعين أو طبيعته التي تخصه. وقد ميزت الفلسفة القديمة والوسيطة خمسة مستويات للهوية بهذا المعنى بحسب عدة الوَحدات الوُجودية : الهوية بحسب الوحدة التشكيلية (علة اختلاف الرتب الوجودية) وبحسب الوحدة الجنسية العالية **(اختلاف المقولات)** وبحسب الوحدة الجنسية **(علة اختلاف الأجناس ضمن نفس الرتبة الوجودية)** وبحسب الوحدة النوعية **(علة اختلاف الأنواع ضمن نفس الجنس)** وبحسب الوحدة العددية **(علة اختلاف الأشخاص ضمن نفس النوع)**. ويعتبر هذا المعنى الأخير أتمّ وَحدة ومن ثم أتم هوية وجودية.

أما الهوية بمعناها الثقافي فإنها لا سند لها في الميتافيزيقا القديمة التي كانت تنفي أن يكون للثقافة أو التاريخ تأثير في الهوية الإنسانية الثابتة ومن ثم فهي تنفي أن يكون بين الوحدة النوعية **(الإنسان بما هو نوع)** والوحدة العددية **(الشخص الإنساني المعين)** وحدة متوسطة تكون هوية تميز الأقوام بعضهم من بعض تمييزا جوهريا وغير عرضي. ويمكن أن نعتبر ما أشار إليه أرسطو في كتاب الشّعر بخصوص الوحدة "الاصطناعية" التي تتميز بها المبدَعاتُ الفنية مثل وحدة "الإلياذة" أو وحدة أي طراغوذيا من هذا الجنس.

لكن تطبيق هذا المبدإ خارج الطبائع لم يصبح موجودا إلا بمفعول أمرين كان أولهما ثورة ميتافيزيقية حققها الكلام والفلسفة العربية الإسلامية. وكان ثانيهما صورة مسيخة من هذه الثورة لكونها عاد بها إلى الدلالة الطبيعية وحولها إلى إيديولوجيا عنصرية كما سنرى:

1- نفي الطبائع كما تعينت نظرياته في الكلام الإسلامي وتعويضها بالخلقات.

2- نفيا مسخ في ما بعد في شكل تحويل الفروق الحضارية إلى فروق عضوية فصار تأسيسا للتمييز العنصري الذي يعتبر الفروق العرضية بين الأقوام والناتجة عن التاريخ الحضاري أثرا لفروق جوهرية في بنية بعض الشعوب العضوية. وبذلك انتقلت نظرية الهوية من التحول المشهود في التطور التاريخي الحضاري إلى التحول المفروض في التطور التاريخي الطبيعي عند أصحاب النظريات العنصرية وخاصة منذ نشأة التّطوّرية التاريخية الهيجْلية التي أيدتها التّطوّرية العضوية الدّاروينية حيث صار التطور لا يقتصر على أرواحَ الشعوب بل طَال صور الأنواع.

## 3- الهوية الحضارية العامة

الهوية الحضارية تمثل إذن وحدة ما من جنس الوحدة الاصطناعية في العمل الإبداعي. لكنها في حالة الحضارات أمر تاريخي يحصل بالتدريج فيكوّن تماثلا ثقافيا يتوسط بين الوحدة العددية **(هوية شخص بعينه أي وحدته الذاتية التي تجعله زيدا أو عمروا)** والوحدة النوعية **(هوية الإنسان عامة)**. لكن هذه الوحدة الوسيطة التي تنتج عن الاشتراك في ممارسات اجتماعية وعادات وتقاليد وأخلاق مشتركة معينة بعد طول عهد **(بحيث تكون هذه الوحدة أمتن وشبه طبيعية كلما طالت مدة الانفصال عن الغير في جماعة منعزلة كما نلاحظ ذلك مثلا في التماثل شبه العضوي عند الصينيين)** تصبح عندما تظن ذات أساس عضوي مصدر تفاخر وتنافس بين الحضارات يؤديان إلى مواقف عنصرية تقفها الأمم بعضها من البعض.



وهذه الهوية أو الوحدة هي المقصود عادة عند الحديث عن هوية أمة أو شعب بالمقابل مع الهويات أوالثقافات الأخرى على أرضية الوحدة النوعية البشرية التي نفيت بالتدريج وخاصة بعد تعميم نظرية تطور الانواع تعميما جعل نفس النوع مؤلفا من درجات متفاضلة عضويا ونفسيا وخلقيا وليس فقط بمجرد الممارسات والعوائد لكأن المكتسب صار موروثا. وبين أن هذه الوحدة التي هي حصيلة تاريخية لا غير لعدم صحة تحول المكتسب إلى موروث يمكن اعتبارها ضربا من الفصل بين البشر بحواجز مصطنعة لتحقيق تجمعات على أساس خلقي وحضاري وسياسي واقتصادي يكون منطلق التقابل بين الأمم على أرضية الوحدة البشرية.

وبحكم هذه التجمعات يكون تاريخ كل أمة تاريخ صنع الهوية بوجهيها السالب والموجب بالمعنى الذي حددناه في الفصل الأول من هذه المحاولة.

لذلك فإنه يمكن القول بأنه لا وجود لتاريخ خاص بأمة من الأمم بل كل تاريخ عالمي بالطبع لكون كل هوية ليست

إلا حصيلة التفاضل بين هذه المجموعات التي تتكون بالتدريج وتتصارع في المعمورة لتحقيق ذاتها بالتضايف مع ذوات غيرها. وتلك هي العلة التي نجد التاريخ في الفكر العربي كونيا من البداية سواء نظرنا إلى ذلك في القرآن الكريم أو في أول فلسفة تاريخ واعية أعني كتاب المقدمة لابن خلدون.

ولهذه الوحدة الاصطناعية مادة وصورة بحسب المصطلح الخلدوني. فالمادة هي العمران والصورة هي الدولة. فأما مادة الهوية فهي العمران البشري أو المجتمع المحدد الذي يتعين بخمسة فضاءات كل منها حاو لخمسة مضامين تحدده بما يحصل فيها فتتحول الفضاءات بمقتضى ما يطرأ على القيم مجالات من جنس المجالات المغناطيسية وبهذه المجالات تتمايز الحضارات. والفضاءات هي :1- المكان ممثلا للطبيعة وأثرها في العمران 2- والزمان ممثلا للحياة وأثرها في العمران 3- والسلم العمراني ممثلا للتاريخ وأثره في العمران والرتب الاجتماعية 4- والدورة العمرانية ممثلة لكيفية تحول مقومات الوجود الاجتماعي **(البعد المالي والبعد البشري والبعد الرمزي والبعد المؤسسي من الوجود العمراني)** بعضها إلى البعض بمفعول تكوين الجماعة الوسيطة بين الفرد والنوع وبما هي ممثلة لتفاعل هذه المؤثرات، 5- ثم وحدة هذه الأبعاد الأربعة وحدتها المطلقة في المثال التصوري للوجود عامة، أعني تصور الوجود المطلق أو الكلي في التمثلات الأسطورية والفنية والفلسفية والدينية. والمضامين هي أصناف القيم الذوقية **(الجميل والدميم)** والخلقية **(الخير والشر)** والمعرفية **(الصدق والكذب)** والعملية **(الحر والمضطر)** والوجودية **(الشاهد والجاحد)**.

وأما صورتها فهي الدولة أو كل القوى **(وهي بعدد أصناف القيم التي تصبح منبع السلطات في المجتمع : سلطة القيم الذوقية وسلطة القيم الخلقية وسلطة القية المعرفية وسلطة القيم العملية وهي الوحيدة التي حصر فيها مفهوم الدولة في التصورات التقليدية وسلطة القيم الوجودية وغالبا ما تعتبر هذه السلطة سلطة دينية أو روحية)** المحددة لهذه الفضاءات تحديدا ينزلها في الفضاءات الكونية وأصناف القيم العامة ثم بفصلها عما حولها بحدود اصطناعية تصبح مميزات حضارة عن حضارة أخرى فيتكون منها نسق شبه منغلق هو الهوية التي تكون دون الكل، أعني دون كل مكان العالم وكل زمانه وكل سلمه وكل دورته وكل إدراكه وكل قيمه بعدتها.

وكلما حصل ثبات طويل المدة في هذه الفضاءات المحدودة كلما كانت الهوية أوثق إلى حد يكاد يقربها من الوحدة العضوية التي يوهم بها التماثل العضوي الخارجي الناتج عن التزاوج الداخلي والانغلاق والدنو المتدرج من وحدة الإرث البايولوجي. وطبعا فهذا الثبات يكون بين الطبقات المنغلقة (Castes) ضمن نفس الشعب وبين الشعوب ضمن المعمورة. ويمكن أن نقسم الشعوب بهذا المعيار إلى شعوب ذات هويات منغلقة بالمعنيين كما هو الشأن في الصين والهند وشعوب ذات هوية منفتحة مثلما هو الشأن خاصة بالنسبة إلى العرب والمسلمين بفضل النظرة الوجودية الإسلامية كما نرى في الفصل الموالي. ذلك أن الإسلام قد حاول الحد من أثر هذه الحدود الاصطناعية بمحوها قدر المستطاع واعتبار الهوية الوحيدة الجامعة بين البشر كلهم هي الأخوة الإنسانية بما هي جوهر الفطرة أو الإسلام. لكن الإسلام لم يبلغ الأفق الحضاري بإطلاق بل أبقى عليه بشرط اعتباره أفقا نسبيا يعلو عليه الأفق الكوني الذي هو الفطرة ( = الإسلام) التي تجمع الشعوب والقبائل المدعوة للتعارف والتدافع تنافسا من أجل الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر أو من أجل تحقيق أسمى ما في أصناف القيم من مُثل يسعى إليها الإنسان بمقتضى الفطرة.



## 4- الهوية العربية الإسلامية

الهوية الحضارية هي إذن بنية اصطناعية على أرضية البشرية تتمايز بها الشعوب بعضها من بعض بفضل التحديدات التي تفرضها صورة العمران على الفضاءات الخمسة التي يجري فيها الوجود الإنساني من حيث هو عين السعي الدائب من أجل تحقيق الأصناف الخمسة من القيم بمقتضى الفطرة:

1- تحديد الفضاء المكاني بما يحصل فيه من تحقيق أصناف القيم : هوية العرب والمسلمين يحددها فضاؤهم المكاني الذي تحدد في المعمورة أعني خاصرة العالم أو وسطه ومنه أهمية مفهوم الوساطة عامة والجغرافية خاصة.

2- تحديد الفضاء الزماني بنفس المحدد : هوية العرب والمسلمين يحددها فضاؤهم الزماني الذي تحدد في الزمان الكوني أعني التوسط بين التاريخ القديم والتاريخ الحديث مع تضمن كل مقومات التاريخين القديم والحديث. وهنا أيضا نجد لمفهوم الوساطة نفس الأهمية والدور. فهو زمان له خاصيات الزمان القديم والزمان الحديث أعني خاصة الوصل

التام والدائم بين الأبعاد الدينية والأخروية تمثيلا للقديم والأبعاد السياسية والدنيوية تمثيلا للحديث.

3- تحديد الفضاء السلمي بنفس المحدد : هوية العرب والمسلمين يحددها فضاؤهم السلمي الذي تحدد في الحركية الاجتماعية للأوضاع والمنازل والرتب والأدوار التي ليست حكرا على طبقات بل تحصل بالجهد الشخصي بحيث يمكن لأي كان أن يكون مايريد بمحض عمله. بخلاف المجتمعات المنغلقة مع ثبات بنية الأطر المؤسسة الأساسية أعني الأسرة **(ويمثل ذلك قانون الأحوال الشخصية المحدّد تحديدا دقيقا في الشريعة)** والمؤسسة الاقتصادية **(ويمثل ذلك قانون الارث والملكية المحدد تحديدا دقيقا في الشريعة)** والمدرسة **(ويمثل ذلك منزلة العلم الديني والدنيوي في الإسلام)** والدولة **(ويمثل ذلك منزلة السياسة في الحياة الروحية الإسلامية حتى إن من يبيت من دون أمير يعد كافرا وحتى إن كل تاريخنا ليس إلا نتيجة لصراعات نشأت منذ الفتنة الكبرى)**.

4- تحديد الفضاء الدوري بنفس المحدد: هوية العرب والمسلمين يحددها فضاؤهم الدوري، أعني كيفية تحول الأبعاد الثلاثة السابقة بعضها إلى البعض من خلال حواملها الجوهرية **(المال للأول والإنســان للثـانـي والرمز للثـالـث والمسلك المؤسسي للرابع)**.

5- تحديد الفضاء الكلي بنفس المحدد : هوية العرب والمسلمين يحددها فضاؤها الكلي المفتوح بلاحد بين الأجناس وضد الحدود السابقة وبين الطبقات، أعني أساس كل تصوراتهم للعالم والوجود في فكرهم الأسطوري والفلسفي والفني والديني. ففيها جميعا نجد فكرة الإنفتاح والتوسط العجيبة حتى إنّ أبطالهم جميعا من الهجناء بمعنى غير تحقيري لكونه مستندا إلى نفي الموقف العنصري **(عنترة، سيف بن ذي يزن وإسماعيل الخ...)**. كما أن تصورهم الديني الأسمى الوارد في القرآن الكريم يجعل الدين توسطا بين الوحي والعقل والعقيدة توسطا بين الدين الطبيعي والدين المنزل ومن ثم نفيا لكلا النوعين المظنونين خالصين وهو ما انتهى إلى ختم الوحي واعتبار غايته التي تختمه من جنس بدايته ومن ثم فالدين الفطري هو جوهر الدين.

ومن هنا فإن الهوية هي في هذه الحالة المجال المغناطيسي الموحد لهذه المجالات الخمسة بصفتها مؤسسة ذات حصول تاريخي وليست طبيعة أزلية وأبدية وهي مفتوحة في الداخل **(توكيد الحركية حيث ينتقل الأشخاص بين الرتب بحسب الجهد الشخصي دون حدود ونفي الطبقية)** وفي الخارج **(السواسية ونفي العنصرية)** وبالقياس إلى التحديدات المكانية **(أهمية الهجرة والرحلة)** وفي الزمان **(الوصل بين القديم والحديث)** وفي السلم **(رفض الفروق الرتبية رغم تعدد الأدوار وهو ما يعيبه هيجل على المسلمين ويعتبره حائلا دون تكون دولة مستقرة ومن ثم دون بناء الحضارات)** والدورية **(المقاصد الخمسة جعلت المال والعقل والنفس والعرض الخ... قيما شرعية من نفس القيمة)** والكلية **(العالم الدنيوي ليس عديم القيمة كما هو الشأن في الأديان الأخرى بل هو شرط القيمة المعنى الأخروي)**.

والجمع بين كل هذه الخصائص حدّدها القرآن الكريم بخاصية الوساطة الشارطة للشهادة على العالمين وعرف ذلك بصفتين ذكرهما وكنّى عليهما بثمرتيهما. فأما الصفة الأولى فهي صفة نظرية، هي الإيمان وقد كنّى عليه بالتواصي بالحق، أعني الإجتهاد بما هو واجبٌ عين في غياب المؤسسة المنفية، أعني السلطان الروحي المتعالي على الشخص المؤمن لكون الإسلام قد نفاه **(نفي الكنيسة)** وهو اجتهاد لا يقيده إلا عدم الخروج عن الإجماع حول شروط الحياة الجماعية التي تحددها الجماعة بحسب حاجات العصر**(من هنا صيغة المشاركة)**. وأما الصفة الثانية فهي صفة عملية هي العمل الصالح وقد كنّى عليه بالتواصي بالصبر أعني الجهاد بما هو واجب عين في غياب المؤسسة المادية أعني السلطان الزماني المتعالي على الشخص المؤمن لكون الإسلام قد نفاه **(لا طاعة لأولي الأمر في معصية الله)** بنفس القيد حول شروط الحياة الجماعية **(من هنا صيغة المشاركة كذلك)**. ولا يعني ذلك نفي الدولة بل هو يعني نفي تعاليها على الضمير الشخصي: كل مؤمن يتعالى على الدولة بضميره الديني والخلقي الذي يجعله حكما يتعالى على كل سلاطين الدنيا. وتلك هي الديمقراطية الحقة الوحيدة.

وقد حدد الإسلام الانتساب إلى هذه الهوية المفتوحة بحيث يمكن لكل إنسان أن ينتسب إليها بمجرد تحقيق الشرط المطلوب **(الأمر بالمعروف والنهي عن المنكر)** في شكلين: إنشائي يجعل الهوية مشروعا مفتوحا، علينا العمل لتحقيقه كما أمرتنا بذلك الآية 104 من آل عمران **"ولتكن منكم أمة يدعون إلى الخير ويأمرون بالمعروف وينهون عن المنكر وأولئك هم المفلحون"** وخبري يجعلها حقيقة بشرنا بكوننا نستطيع تحقيقها كما أخبرتنا بذلك الآية 110من نفس السورة **"كنتم خير أمة أخرجت للناس تأمرون بالمعروف وتنهون عن المنكر وتؤمنون بالله ولو آمن أهل الكتاب لكان خيرا لهم**

**منهم المؤمنون وأكثرهم الفاسقون'** وبذلك تكون هويتنا هي هوية كل من يريد أن يقوم بهذا الدور ليكون قواما بالقسط شاهدا على من لا يقوم بهذه الوظيفة الاستخلافية.

### 5- أصل كل هذه الأبعاد: مفهوم الشيء

بدأنا هذه المحاولة بما بعد الطبيعة وبما بعد التاريخ فلنعد إليهما في غايتها. فبُعدا ما بعد الطبيعة يحددان الهوية من حيث هي مبدأ عقلي ومن حيث هي طبيعة. وبُعدا ما بعد التاريخ يحددانها من حيث هي مبدأ روحي ومن حيث هي شريعة. وعلينا الآن أن نحدد الجامع بين هذه الأبعاد لكونها تجتمع في مفهوم الشيء بما هو أثر المشيئة المقومة بمعنيي التقويم: القيام والقيمة. وقد ميز ابن تيميه **(في ردوده على الفلاسفة وخاصة على المتصوفة الذين يرفضون الفرق بين الأمر الكوني والأمر الشرعي)** بين الوجهين بأن نسَبَ الأول إلى علاقة الإنسان (وغيره من الموجودات) بالله من حيث كان الإنسان مخلوقا **(يستمد قيامه الوجودي من خالقه)** ونسب الثاني إلى علاقته بالله من حيث كان عابدا (يستمد قيمته، أعني حريته وخلقه من مكلفه). ويسمي المستوى الأول من وجود الإنسان بمستوى الأمر الخلقي (بكسر الخاء) والمستوى الثاني بالأمر الشرعي. والأول هو مجال الضرورة والثاني هو مجال الحرية. وهو في الحالتين شيء بمعنى ثمره فعل المشيئة.

ويمكن أن نفهم أن يكون المخاطب بمعنييْ الخطاب الخالق **(التكوين)** والشارع **(التكليف)** حاصلا بفضل فعل الخطاب وليس متقدما عليه. وفي الحقيقة فإن فعل الخلق والتكليف الواردين في آيات التكوين والتشريع كلها لا يشترطان أن يتقدم عليهما المخلوق والمكلف في شكل طبيعة معدومة (شيئية المعدوم المعتزلية أو الثوابت في العدم الحاتمية) أو موجودة (القوى في المادة الأولى المشائية أو القوى في اللاّمحدد أو المثال اللقيط الأفلاطوني) بل يمكن تصور المخلوق "الذي أتى عليه حين من الدهر لم يكن فيه شيئا مذكورا" والمكلف قد صار شيئا بفعل تكوينه أو الإرادة الخالقة والمشرّعة في نفس الوقت مما يجعل الإسلام إيمانا طبيعيا (معلوما بالعقل) ومنزّلا (معلوما بالوحي) لكونه أمرا فطريا مكتوبا في الإرث البايولوجي كما ترمز إلى ذلك الآيتان الكريمتان 172 و173من الأعراف: **'وإذ أخذ ربّك من بني آدم من ظهورهم ذريتهم وأشهدهم على أنفسهم ألست بربكم؟ قالوا بلى شهدنا. أن تقولوا يوم القيامة إنا كنا عن هذا غافلين أو تقولوا إنما أشرك آباؤنا من قبل وكنا ذرية من بعدهم أفتهلكنا بما فعل المبطلون'**.

وهكذا فان هوية الإنسان المخلوقة وهويته المشروعة، كلتاهما خلقة توقيفية تتحدد بهذين الفعلين وليست طبيعة ثابتة أو أمرا نهائيا. بل هي تتغير مضمونا بفعل التاريخ رغم ثباتها شكلا بحسب مايطرأ عليها بفعل الخلق وما يحدده لها الشرع من أطر مؤسسية ليس فيها من ثابت إلا الشكل لكون مضمونها هو مجال الاجتهاد اللامحدود، لكونه هو عينة الاعتبار والامتحان في أداء الأمانة التي هي عينها تحقيق أصناف القيم. فتكون الهوية في نفس الوقت ذات خصائص قريبة من الطبائع **(شكلا)** دون أن تكون طبيعة فحسب وخصائص تجعلها قريبة من الشرائع **(مضمونا)** دون أن تكون شريعة فحسب: لذلك فهي فطرة أي طبيعة مشروعة وشريعة مطبوعة يُعطاها الإنسان شكلا دون مضمون محدد تحديدا قبليا، وعليه أن يحددها بفعلي الاجتهاد النظري والجهاد العملي كما حددناهما.

ولو أدرك المسلمون دلالة تعريف هويتهم تعريفا مشروعيا **(إذ الفطرة كتاب أبيض الصفحات التي عليهم ملؤها بما يكتبون فيها)** لفهموا أن نقد القرآن الكريم للتحريف الذي شاب الكتابين والعودة بالإنسانية إلى الدين الفطري يعني أن الهوية مشروع علينا تحقيقه بالإبداع الدائم الذي هو اجتهاد نظري وجهاد عملي في مجال القيم الخمسة التي نحدد بها الفضاءات التي أشرنا إليها تحديدا يخلصها من الحدود الاصطناعية لتحقيق الوحدة البشرية حول قيم الدين الخاتم بالدعوة الصادقة والحكيمة: **'لا إكراه في الدين قد تبين الرشد منَ الغي فمنْ يكفُر بالطّاغوت ويؤمنْ بالله فقد استمسك بالعروة الوثقى لا انفصام لها والله سميع عليم'** (البقرة 256). ولو أدركوا ذلك لما تحول هذا المشروع الإبداعي **(الهوية الفطرية أو الأخوة البشرية لأداء الأمانة الإستخلافية)** إلى مجرد تلفيق كان في مستوى المؤسسات السياسية والإجتماعية مجرد نقل سطحي لمؤسسات الإمبراطوريتين السائدتين (فارس وبيزنطة) وفي مستوى الفكر مجرد نقل سطحي للإسرائيليات في مدارس التفسير وللنصرانيات في مدارس التأويل.

# حرتقة في مادة التمرّد
# الإنسان الوحش والفلسفة المتخاذلة

عليّة الزروقي*

**" يستعد بعض النّاس طيلة حياتهم ليوم الآخرة دونما انتباه إلى السمّ القاتل المسكوب في نبع الحياة. " (1)**

**إذا كان "أبيقور" قد تحدّث في مقولته هذه عن بعض النّاس واعتبرهم في حالة استقالة مطلقة عمّا يجري في الحياة فإنّ هذا الإقرار يمكن أن ينسحب كذلك على بعض المثقفين والمفكّرين دون استثناء بعض الفلاسفة، وقد أجاد بول نيزان الفيلسوف الفرنسي تشخيص هذه الظّاهرة وفضحها في كتابه "كلاب الحراسة" فكثير منهم قد أداروا ظهورهم للحياة وأغمضوا عيونهم عمدا.**

**هل يمكن أن نشكّك في الكينونة العاقلة للبشر؟ فنتساءل مع ريمون أرون "الإنسان كائن عاقل، لكن هل** أنّ البشر هم كذلك؟"(2) هل يمكن أن نذهب الى أبعد حدّ علّنا نقبض على أسباب ذلك "السمّ القاتل في نبع الحياة" الّذي تحدث عنه أبيقور، لنقول مع منتسكيو إنّ "النّاس جميعا وحوش، أمّا الملوك فوحوش بلا قيد"(3) أو نقول مع باسكال "ليس الإنسان ملاكا ولا وحشا، والبليّة أنّ كلّ من أراد أن يكون ملاكا كان وحشا"؟(4). الأمر الّذي قد يجعلنا نقع في التشاؤم المطلق حتى نقول مع اوغست كونت: "تتألّف الإنسانيّة من الأموات اكثر من الأحياء. . .إنّ الأموات يحكمون الأحياء !"(5)

ولكن علينا أن ننفلت من مأزق التّشاؤم ومن هذه الإنهزاميّة وهذا اليأس لنعلن مع جون روستان" أنّ من يقتل إنسانا فهو مجرم، ومن يقتل الملايين من البشر فهو غاز. . . ومن يقتلهم جميعا فهو اله"(6) بذلك ينفتح باب الأمل نحو التّجاوز والتّمرد على القتلة طالما أنّ هناك من "لا يقتل" إنّ "الإنسان حبل ممدود بين الدّابة والإنسان الأعلى، إنّه حبل فوق الهاوية"(7)،وإنّه "شيء لا بدّ من تجاوزه" كما يعبّر نيتشة. وقد اعترف ديكارت أنّ "الأنا وسط بين الإله والعدم" أي أنّه ليس "وحشا" ولا "ذئبا" كما اعتقد هوبس وليس "طيّبا" "ملاكا" كما تصوّر روسّو، وإنما الظروف الإجتماعية والسياسية هي التي تجعل من الرجل الطبيعي الذي ينزل من الجبال شخصا مريضا ومجرما. كما يعبّر نيتشه في كتابه "مغيب الأصنام".

إنّ الباركامو، وليس بعيديا عن نيتشه يردّ الإعتبار للانسان إذ يعلن "أنّ عظمة الإنسان في عزمه على تجاوز وضعه"(8). ومن هنا يمكن التأكيد مع "لامنيي" أنّ "الحريّة هي القوت الذي ينبغي على الشّعوب أن تكتسبه بعرق الجبين"(9). هذا ما يسمح لنا بالتساؤل : إذا كان الإنسان كائنا ميّتا لا محالة، فلماذا إرادة الموت والقتل ؟ ألا تستحقّ الحياة احتراما مطلقا؟! ألا يجدر بنا غزو مساحة الموت ذاتها والاحتيال عليه من أجل حياة أرق، من أجل الإنسان الجديد الذي تحرّر من الإنسان، إنّه إنسان الحب والعمل والإحتجاج! . إنّ مسأساة الإنسان الرّاهن تتمثّل في أنّه يعشق الحياة قبل الحياة ولكن بمجرّد معاناته لها، فإنّه يتشوّق الى الاختفاء ورغم هذا الاختفاء فإنّ الحياة تستمرّ ويستمرّ الإنسان، فهو كالمذنّب يختفي بعيدا ويعاود الظهور ورغم هذا الشّبه فإنّ الإنسان يختلف عن المذنّب إذ هو كائن خالد بقيمه، حكم عليه أن يكون حرّا وجها لوجه أمام مصيره، فنّان محرتق متمرّد يظهر دائما في أشكال الحياة . . .أمّا

* أستاذ فلسفة بالتعليم الثانوي

المذنب فيلحقه الفناء كسائر الأجرام السّماوية إذ تحكمه الحتميّة.

## هل من معنى للحرتقة اليوم؟

...في الفلسفة واللاّفلسفة كما في الأشغال اليدويّة، ثمّة دائما أشياء كثيرة يمكن أن تقال بكلّ بساطة وتمارس، والحرتقة Bricolage باعتبارها فنّا أو أكثر بقليل أو علما أو أقلّ بقليل هي الأساس المشترك، من أجل تأسيس فلسفة مسافرة في تخوم الأرض وحدودها، في الحياة اليوميّة والوضعيّات القصوى كالحرب والموت والبطالة والمرض والجهل... من أجل إيقاظ نمط من التفكير يفكّر دائما من جديد وإن كان ينطلق ممّا هو معطى فإنّه يعمل على إعادة ترتيبه، يمكن أن نطلق على هذه التصوّرات الجديدة مصطلح "فلسفة متمرّدة"، فلسفة أخرى تكون ضد الفلسفة على الدّوام، ولكنّها ليست عدميّة، فلسفة تعجّل بنهاية التّاريخ وتساعد على أفول الإنسان: إنسان الحرب والقتل والجريمة والحقد والإستعباد بكل أشكاله، إنسان الإذعان والإنحطاط الذي أضاع خرائط التفكير عن عمد، واصطفى الحياة في العماء والظلام. إنّ الفلسفة المتمرّدة لا وجود لها في الكتب، بل هي حياة يعايشها الأفراد والشعوب من أجل علاقة جديدة مع العالم، من أجل تنمية الخصوصيات ومعانقة الكونيّة، وتأكيد حقّ الإختلاف وتنمية الحبّ أساسا. إنها فلسفة التمرّد المنهجي والإحتجاج الحكيم في زمن العولمة والتفكيك. إنّ الإنسان كائن خالد في مداراته، كائن محرتق، فنّان قبل كلّ شيء، إنّ الحرتقة بماهي حركة وذوق وسموّ نظرة بداية الوعي في كلّ أبعاده وأشكاله.

يمكننا القول إنّه في البدء كانت الحرتقة أو البرقلة، وكل النّاس محرتقون إلاّ من حكم على نفسه بالسكون والموت، وكلّ النّاس فلاسفة عفويّون ولكنّهم كذلك فلاسفة نقديّون كما في تعبير لقرامشي، إذا ما تخلّقوا بروح الاحتجاج والتمرّد.

من هنا يمكننا الإقرار مع روبرت اغروس وجورج ستانسيو إذ قالا في كتاب لهما مشترك بعنوان "العلم في منظوره الجديد: "يستطيع الرجل العاديّ والعالم والفيلسوف أن يعرفوا العالم، ويستطيع الفنّان أن يصوّر في فنّه خصوبة العالم وثرائه"(10).

ولكن على أيّ نحو ينبغي أن نفهم هذا اللّقاء؟

## حرتقة حول كلمة حرتقة:

ماهي الحرتقة؟ هذا السّؤال الماهويّ يلحّ علينا منذ أمد بعيد، كم هو مزعج الى درجة أنّه يسبّب الصّداع والأرق الشّديد. بقي ملازما للذّهن عدّة أشهر وفي كلّ محاولة بحث ننتهي الى عدم الظفر بإجابة مقنعة ولكنّ الدّكتور حسن قبيسي مترجم كتاب "الإناسة البنيويّة"(11) قد استخدم مصطلح الحرتقة لتعريب العبارة الفرنسيّة Bricolage ولم نعثر لمصطلح الحرتقة على أيّ أصل من القواميس العربيّة إلاّ أنّ الدّكتور يوسف محمّد رضا قد ذكره في قاموسه المزدوج(12) أمّا الدكتور "نظير جاهل" مترجم كتاب "La Pensée Sauvage" لنفس الفيلسوف فقد عرّب كلمة bricolage بـ "البرقلة" وقد ذكر صاحب "لسان العرب" كلمة "البرقيل" على أنّه اسم يطلق على آلة حربيّة قديمة وبالفعل فإنّ كلمة bricole أو bricola الايطالية تفيد نفس المعنى. ويقال برقل الرّجل أي كذب، وفيها معنى الإبراق والحذق، والبرقلة تشير الى قول غير مسبوق بعمل أو عمل غير مسبوق بقول... ويمكن أن نقرّ منذ البداية بأنّ للبرقلة أو الحرتقة معنى شائعا متداولا لدى العامّة في المجتمعات الأخرى إذ تفيد: شغل تافه / عمل غير متقن/ عمل غير مربح، وقد تفيد معنى "الترقيع" كما ترجمها الباحث سعيد غانمي(13)... ولها كذلك معنى إيجابيّ متعدد يتدرج صعودا ابتداء من وصف ممارسة الأشغال اليدوية والحرف الى ممارسة التّفكير. من هنا يمكننا أن نستمع الى كلود لفي شتراوس وهو يقول: "الحرتقة (أو البرقلة) من فعل حرتق، ينطق في القديم على لعب الكجّة / الكرة أو "البليارد"... على القنص والفروسية لكنّه يستعمل دائما للتدليل على حركة عارضة... وفي أيّامنا هذه مازالت تطلق كلمة المحرتق على من يزاول عملا يدويّا ... فيستخدم طرقا ملتوية متعرّجة قياسا على تلك التي يتبعها صاحب الفنّ"(14).

ثم يقول في موضع آخر: "... من المعلوم لدى الجميع أنّ في الفنّان شيئا من العالم وشيئا من المحرتق في آن..." و"المحرتق وإن كان لا يتسنّى له أن يتمّ مشروعه كاملا، يضع دائما في هذا المشروع شيئا من ذاته..."(15).

إنّ كلود لفي شتراوس استخدم هذا المصطلح من حدّه الأدنى البسيط والشائع ليرتفع به الى مستوى الفكر إذ يتحدث عن الحرتقة الفكرية وتتضمّن عنده نواحي شاعريّة وأسطوريّة وبالمثل يمكن رفع دلالة هذا المصطلح الى مستويات أخرى أكثر تجريدا وإن ظلّ المحرتق أسيرا لمعدّاته وللمادّة المعطاة سلفا فإنّه يدخل عليها نظاما جديدا أي يحوّلها الى بنية أخرى.

من هنا يمكن القول إنّ الفلسفيّ واللاّفلسفي يتلازمان وكلّ منهما يتطلّب الآخر سواء في مستوى "اللّون والصّوت" : الفنون المكانيّة والزّمانيّة" أو "المفهومات"، إن "الفلسفة بحاجة الى اللاّفلسفة تفهمها، بحاجة لفهم غير فلسفيّ، مثلما الفنّ بحاجة للاّفنّ والعلم للاّعلم" (16).

فالأعمال المتخصّصة تحتاج الى الأعمال غير المتخصّصة كما أنّ الحياة تحتاج الى اللاّحياة، وهكذا يمكن اعتبار أنّ الحياة كلّها حرتقة أو برقلة، والمحرتق يحتفظ دائما بحريّة داخليّة ويحافظ على مسافة ما، بينه وبين الآخر والعالم، دون أن يفقد تواصله مع الآخر ومع العالم. بوسعي أن أزعم إنّي أوّل من بدأ يشتغل على هذا المصطلح هذه الأيّام عندنا، فالحرتقة باعتبارها إشكالا وموضوعا للتفكير وأداة له في نفس الوقت، كمحاولة أولى لاكتشاف آفاقه وحدوده وكذلك عوائقه وضرورة تجاوزه. وإن كان الإنسان العاديّ في حياته اليوميّة يمارس أنشطة ومهارات يدويّة، وكذلك الفنّانون والتّقنيّون فإنّ هؤلاء جميعا قد تفوّقوا على المفكّرين والأكاديميّين في هذا المجال إذ ينتجون أعمالا تبعث على الحيرة والدّهشة. إنّ الفلسفة إلى عهد قريب تحافظ على عاداتها القديمة في التخفي والبحث عن النّقاوة الفكريّة والدّقة المنطقيّة والتحصّن داخل قلاع التّجريد والتّحليق عاليا في سماء الفكر، وهي عادة أزليّة تلازم فعل التّفكير في طموحه نحو مستويات فكريّة أكثر تأويجا، حتّى ولو فرضنا أنّ في هذا شيئا من الحكمة والتّعالي فإنّه لا يخلو من الدّهاء والمراوغة والخوف من الواقع.

إنّ الفلسفة بماهي تذكّر وتعمّد نسيان الأصل وفرار منه، تتضمّن فكرة نسيانها وموتها، ولكن ما يمنحا الوجود والديمومة هو أنّ الأرض، دائما هي الأرض وأن الانسان هو هو، رغم أنّه ليس هو، ذلك أنّه يشتغل خارج ذاته ويلقي بنفسه هناك، فينكشف له أنّه هناك، وأنّ ذاته ليست إلاّ خارجا صار دخلانيّا، وهذا الدخلانيّ Internel يموت حينما يغترب ويصبح هنالك بعيدا، معلّقا. مثلما تغترب الفلسفة، عندما تتعمّد فعل النّسيان وتتعوّد على إصدار الأحكام على العالم والذّات والآخر. ولكنّ ما يغفر للفلسفة هو أنّها دائما ضدّ الفلسفة وهو قدرها، تغترب دائما في الخارج، وتتشبّث بالمختلف، لأنّ الإنسان صاحب الجلالة، دائما على الأرض حتى وإن حلّق في السّماء. هذا ما يبرّر فعل الحرتقة كموضوع للتفكير الفلسفي وأداة له في نفس الوقت. إنّ الحرتقة / البرقلة اشتغال على الواقع المعطى وحفر في الخامات وتحريك لها وإن كان ينتج عملا لا معنى له في نظر البعض فإنه رغم ذلك يحتفظ بمعناه. إن الفلسفة تجد حياتها في تذكّر اصلها اللافلسفي والتفكّر فيه.

## إشارة إلى أفكار جنينية حول علم في طور التأسيس: البرقولوجياBricologie.(17)

إنّ الحرتقة التي نعنيها هي الحرتقة زائد، وإن كان المحرتق ينطلق من درجة الصّفر أو يكاد، من البسيط والعادي واليومي، فإنّه يؤهّل نفسه ويصقل قدراته ومواهبه ومهاراته، نحو المعقّد وبروح شاعريّة. إنها الحرتقة نحو الأوج Ver Le Maximum وبالمعنى الشّامل، وباعتبارها دلالة الحركة والفعل والإبداع: في الفنّ، كفنّ الأرض، والفنّ التشكيلي والمسرح، وفنون العمارة والبستنة والدّيكور، والعناية بالبيئة كاستثمار النفايات أو استخدامها للاحتجاج كما يفعل أصدقاء البيئة في شجاعة. وفي الفلسفة الأخرى كاللافلسفة وفي العلم كالإكتشافات الجديدة التي تبتدع من الطبيعة عرضا، وفي الدين كالاجتهادات الجديدة التى تدفع الى الأمام، وفي الطبّ كالإكتشافات العارضة لكثير من الأدوية عند اللّقاء المباشر بالطبيعة أيضا، وفي السّياسة كالإجراءات الطارئة والسّريعة لمكافحة البطالة والأميّة، وفي المجتمع كالإجراءات الطارئة والسّريعة لمكافحة البطالة والأميّة، وفي الإقتصاد كتشجيع المبادرات الحرّة التي تخلق أفكارا جديدة وقد تختلف عمّا هو سائد وتدفع الأعمال الحرفيّة الى الأمام، وفي المجتمع كالاجراءات الطارئة التي يدخلها المجتمع على مؤسّساته تجاوزا لعوائق طبيعيّة وغيرها كالكوارث والحروب، وفي السّياحة التي يمكن أن تطوّر بالتقاء علوم التّاريخ والانتروبولوجيّات المحليّة والأركيولوجيا، وفي الثقافة عموما كالتّحويرات التي تحدث في اللّغة المنطوقة في الحدود بين المجتمعات . . . وفي الذات وتتمثل في التّغييرات التي يحدثها الفرد على سلوكه أو شخصيّته أو جسده أو ذاته لاكتشاف الطّاقات الكامنة فيه. وفي المطالعة كتلخيص الكتب والدّراسات والابحار في عالم الإنترنت.

ومن هنا يمكن القول إنّ الحرتقة أو البرقلة يمكن أن يكون لها معنى عامّ يخصّ الدّول والشّعوب النّامية التي يتوجّب عليها استثمار خاماتها بشكل جيّد والقيام برسكلة ماهو متوفّر لديها لتجاوز الدّيون والتخلّص من التّبعيّة. ولها معنى خاصّ يطلق على المجتمع الواحد أو المؤسّسة. ومعنى أكثر خصوصيّة ويهمّ الفرد وعالم الأشياء.

هل يمكن الحديث عن علم بالحرتقة أو" البرقولوجيا"

Bricologie؟ كفرع علميّ جديد في التّقنية أو مقاربة في السّوسيولوجيا والتّقنية واستخدام الأشياء وتاريخها وحياتها وكذلك موتها أي تحولها؟ وما هي المهامّ أو الوظائف التي على العالم المختصّ في الدراسات الحرتقيّة Le Bricologue أن يقوم بها؟ وماهي الأهداف التي يمكن أن يحققها حتّى يسرع بتطوّر المجتمعات والإستفادة من المعطى وعلى جميع الأصعدة في زمن العولمة والتعقيدات المترتّبة عنها والتي تهدّد الصناعات التقليدية والمهارات والخصوصيات؟.

إنّ إنشاء مزيد من المعاهد التي تعنى بالحرف التقنيّة والفنيّة ورسكلة الأشياء وتأسيس ورشات حرّة في التفكير الفلسفي والسّياسي والأدبي وغيره من كلّ مكان يصبح أمرا ملحّا. بل إنّ استحداث قسم للبرقولوجيا أي علم الحرتقة في المعاهد العليا للتقنية يعتبر أمرا جديدا وضروريا. وبالمثل فإنّ تكوين مرشدين نفسانيّين، يحملون في ذواتهم عيادات، يساعدون أفراد العصر الرّاهن. هل يمكن القول: "أنا احرتق إذن أنا موجود؟" ككوجيتو قبل الكوجيتو، كمحاولة لفتح مسلك نحو القول: " نحن نحرتق إذن نحن موجودون. "؟ ذلك ما يمكن أن تكون الأعمال القادمة محاولة أوليّة في تناولها.

### حرتقة في "الإنسان المتمرّد" لألبير كامو "أنا أتمرد إذن نحن موجودون" (18)

هذا الكوجيتو قد صاغه ألبير كامو في كتابه "الإنسان المتمرّد" ترجمة نهاد رضا. يمكن القيام بشيء من الحرتقة حوله واستنادا الى هذا الكتاب نفسه، فإذا كانت كثير من المواقف قد اختلفت في أسباب التمرّد والاحتجاج والعصيان وغاياته، فإنّها اتّفقت على شرعيّته بما له من قيمة إنسانيّة. إنّ التمرّد لا معنى له(19) إلاّ بالنّسبة للإنسان أي أنّه يخصّ المنزلة الإنسانية. وقد لاحظ ألبير كامو مع شيلر أنّ روح التمرّد لا تظهر في المجتمعات ذات التّفاوت الطّبقي الواسع (مجتمع الهندوس) ولا في المجتمعات التي يسودها نوع من المساواة المطلقة (المجتمعات البرية)، إنّ التمرّد بماهو وعي حادّ لا معنى له إلاّ ضمن مجتمع تحجب فيه المساواة النظريّة فوارق واقعيّة ملموسة. لهذا فإنّ فكرة التمرّد، لا بمعناها السّلبي العدمي التّدميري، وإنّما بمعناها الإيجابي والفاعل المبدع، ولا تنمو هذه الفكرة إلا داخل المجتمعات الحديثة حيث تتنامى فكرة الفردانيّة والإستقلال الذاتي وخاصّة بتزايد الحريّات وحقوق الإنسان. لقد تزايد مفهوم الإنسان لدى الإنسان وتزايد معها التعطّش إليها بسبب ما يصاحب تطبيق هذه الحريّة من اشكالات، ونظرا للمسافة بين الحريّة الواقعيّة وبين الوعي بالحريّة. إنّ مشكلة الإحتجاج والتمرّد لا تطرح كمشكل إنسانيّ جدير بالإهتمام في المجتمعات التقليدية لأنّ كلّ الإشكالات تحلّ تقليديا حيث تتوفّر الأجوبة الجاهزة عن كل الأسئلة لكن بتطور المجتمعات نحو المدنيّة أصبح الإنسان شغوفا بطرح الأسئلة بل ويشعر بالسّعادة عند ممارسة حقّه في الاحتجاج. وفي هذا الفضاء الجديد نما الكوجيتو "أنا أتمرّد إذن نحن موجودون" وإن كان "تمردي أنا" ومن أجل قيمة انتقصت في كينونتي فإنّه يتضمّن في صميمه الآخر، ويحسب له حسابه وبهذا يقع دحض الصّيغة التي قد تتبادر الى الأذهان القائلة "أنا أتمرّد إذن أنا موجود وحدي" التي لا تدلّ إلاّ على عدميّة وانسداد الأفق. إنّ الكوجيتو "أنا أتمرّد إذن نحن موجودون" يمثّل فعلا حقيقة أولى، وأرضيّة عمل لا فقط من أجل تحقيق ما حرم منه الانسان وإنّما يدفع الآخرين إلى الإعتراف بقضيّة، ضدّ كل وصوليّة أو انعزاليّة لنتفحّص الآن مثلا الكوجيتو "أنا أفكّر إذن أنا موجود" في ضوء هذا السّياق الذي نحن بصدده وننطلق من الصّيغة المفترضة "أنا أفكّر إذن أنا موجود وحدي" واستتباعاتها في المجال السياسي والاجتماعي.

ويكفي أن نعود الى رسالة (20) من ديكارت الى قيز دي بالزاك، أمستردام 5 ماي 1631 والتي وردت في كتاب "كلاب الحراسة" لبول نيزان، حتى نجد ضالّتنا فـ"أنا وحدي الذي يفكّر، في المدينة" هي صيغة تجعل من الآخر "غير موجود في المدينة ككائن يفكّر" وإذا حاولنا دفع هذه الفكرة الى الأمام فإنّ الآخر، حتى لو كان موجودا، فلا معنى لوجوده في عالم "الأنا أفكّر" وقد صرّح ديكارت أنّ "كلّ من فيها (أي المدينة) ينغمس في التفكير في الربح".

هكذا تنقلب صيغة "الآخر ليس موجودا" الى "الآخر لا يستحقّ أن يوجد" في عالم المفكّرين حتّى "لو كان موجودا" وجريمة الآخر أنّه "ينغمس في التفكير في الرّبح" وينمّي قيم المنفعة والنّجاعة ويساهم في تطوّر العمران البشري الذي يجد قاعدته الماديّة في الإقتصاد. إنّ الإنكار لا يؤدّي إلا إلى إنكار مضادّ، واعتبار الآخر أو الآخرين "في فوضى "لا يستحقون أيّ اهتمام" كما لو كانوا أشجارا في الغابة أو حيوانات في الحقل... "أمر يدعو الى مزيد التفكير في مصير "الأنا أفكر وحدي، أليس الأنا هو أناوات كما ترى الأنتروبولوجيا الثقافية؟ ألا أتمثّل الأنا هوية سردية حصيلة للمرويات(21) ألا يختبئ الآخر في أعماق الـ "أنا أفكّر" بشهادة الفينومينولوجيا؟ ألا يسكنه اللاّوعي بما هو آخر ويتحكّم فيه كما يرى التّحليل النفسي؟.

هكذا تتحوّل "الأنا أفكّر" الى سجن ضيّق بينما يتمتّع الآخر برحابة سجن أوسع يتطلّب هو أيضا تمرّدا معتدلا للمراوحة بين عالم النجاعة والمنفعة وعالم المعنى والقيم. إنّ "الأنا أفكّر وحدي" قد تتحوّل الى "الأنا البطل" الذي يحمل لواء الغطرسة والتعالي على الصّعيد الفكري أو الممارسة والقيم، "الأنا المستغل والمستثمر أو المستبدّ السّياسي أو العسكري أو التقني أو الايديولوجي أو الأخلاقي. " وإذا كان كوجيتو القدّيس أغسطينوس "الأنا أخطئ "نقدا ذاتيا واعترافا بالخطأ والخطيئة فإنّه يخفي فكرة السّند الخارجي العلوي وهو من بعث فيه فكرة الخطأ أو الخطيئة ليكون المخطئ ضعيفا بإطلاق والآخر العلويّ قويّ بإطلاق فإنّه لا معنى للاعتراف بالخطأ والخطيئة دون استحضار الآخر أو الذّات نفسها باعتبارها آخر الذي وقع ضحيّة لذلك الخطأ أو الخطيئة ومن ثمّة يمكن القول إنّ الأنا أخطئ قد اقترف "جريمة" في حقّ ضحيّته وبالمثل فإنّ "الأنا أفكّر" وإن مثّلت قاعدة جوهريّة ذات دلالة قصوى على وجود الذات المفكّرة الحرّة والفاعلة والمريدة بالمعنى الذي صاغه ديكارت، وهو المعنى الذي على العاقل المتعقّل أن يسوق نحوه أفكاره وأفعاله قدر الإمكان إلا أنّه في ضوء هذا السّياق الذي نحاول أن نسوق نحوه الأفكار قد يتحوّل الـ"أنا أفكّر وحدي، في المدينة" إلى نوع من الإحساس بالغربة والعزلة والتلاشي والعدميّة أو ممارسة الإرهاب العقلاني. كما يمكن للكوجيتو "أنا أخطئ" في ضوء هذا التفكير أن يؤدّي إلى تبرير الأخطاء والخطايا ومن ثمّة ممارسة نوع من الإرهاب اللاّعقلاني وتبرير الجرائم التي تقترف باسم المقدّس، وفي الوجود عن الآخر وممارسة حصار الصّمت حوله تماما كالحصار الذي فرضه صاحب الـ أنا أفكر" ضد قاليلي وربّما كانت كلمة واحدة كافية لخرق ذلك الصّمت كما أشار موريس مارلوبنتي (22)، وإنقاذ هذا الآخر الضحيّة من حكم الإعدام وإنقاذ الـ"أنا أفكر " من تهمة الخذلان وممارسة التقنية الجبانة.

هكذا يمكن للأنا أفكر أو الأنا أخطئ أن يتحول الى مأساة، إلى خضوع وإذعان لعبودية الكلمات والتصوّرات وأوهام "البراديغمات" والنماذج هذا لا ينفي إعادة قراءة الـ"أنا أفكّر" والحفر في طيّاته لإبراز قدرة الأنا أفكر على التسامح والتعايش وروح الدّيبلوماسيّة البارعة والحكيمة دون خبث أو مراوغة. إن التمرد معناه أن نكون غير ما نحن عليه، وبعيدا عن السعادة المزيّفة التي قد تشعر بها الأنا المتعالية في إقصائها للآخر. قد يبدو التمرّد سلبيّا بوجه عام ولكنه ايجابيّ جدّا لأنه يؤكّد قاسما مشتركا بين الجميع وهو قضيّة المعنى الإنساني "إذن نحن موجودون". "نحن موجودون" وحدنا كمجتمع وكبشر ودون عون أو ضغط تمارسه علينا قوى العدوان. فالحريّة للفرد وللشعوب كذلك وإن كنّا موجودين وحدنا فنحن موجودون مع الآخرين من أجل السّلام والحياة في هذا الكوكب المشترك.

إنه تمرّد يحافظ على روح التمرّد والإحتجاج التي يتطلّبها الموقف ضدّ حبائل الطغيان والغطرسة أو سعادة العبودية، إنّه احتجاج ضدّ الاستعباد بكلّ أشكاله. إنه ليس دعوة لـ "لا" مطلقة ولا لـ "نعم" مطلقة ولا لـ "نعم ولا" في نفس الوقت، في ذات المستوى والدرجة إنها"لا "مقدسة" في وجه "نعم" الاستسلام والتبعية، و"نعم " شجاعة وحكيمة ضدّ "لا" العبثية التي تصبح علامة مرض. إنّ التّاريخ البشري ليس إلاّ مجموع تمرّدات واحتجاجات تتجاوز ذاتها. ولكنّ التمرّد لا يعني دائما الثورة لأنّ الثوريّ غالبا ما يستهدف في نهاية عمله "وحدة العالم" ويتصرّف كأنه "ينهي حركة التّاريخ" بل كثيرمن الثورات لا تكتسب سمعتها إلاّ من خلال جرائم القتل. إنّ التمرّد ليس تمرّد العبد الذي يريد أن يكون سيّدا آخر يحوّل سيّده الى عبد جديد.

إنّ الأنا المتمرّد يحاكم الحريّة المطلقة والسّلطة المستبدّة فهو مطالبة بحدّ عادل، إنه ضدّ عالم السيّد والعبد على حدّ سواء. إنّ التمرّد في نظر ألبير كامو، يتضمن فكرة وجود حدّ، فكرة وجود حقّ ما، تعرّض الى الإنتهاك ويعني أيضا "أنّ الأمور استمرت أكثر ممّا يجب" و" أنّها مقبولة حتّى هذا الحدّ ومرفوضة في ما بعد " و"أنّك غاليت في تصرّفك". فالتمرّد بهذا المعنى رفض قاطع لتعدّ لا يطاق مصحوبا باعتقاد أنّ هناك حقّا ما في أمر ما، في مجال ما، بصورة ما، أي أنّ هناك قيمة إنسانيّة يدافع عنها. على خلاف ذلك فإنّ الصّمت يبقي العبد عبدا ويوحي للآخرين بأنّنا لا نرغب في شيء، ويجعل الآخر سيّدا مستبدّا.

إنّ وضعيّة اليأس تماثل وضعيّة العبث "كلّ شيء أولا شيء". ما هي طبيعة هذا التمرّد؟ ودائما حسب البير كامو: ليس التمرّد عدميّا تدميريا مطلقا على طريقة ستيرنر "يكنس كلّ شيء" وليس تنسكيّا على طريقة نيتشة حيث تتحوّل الحريّة الى سجن اختياري ومأزق. وليس تمرّدا طفوليّا مراهقا كما هو لدى بعض الشعراء الذين رفضوا تحويل شعرهم الى تجارب ووسائل عمل، الّذين ينكرون ما كانوا يدافعون عنه، أو أنهم يزعمون أنهم امتلكوا "الحَجرة الفلسفية" أو كما يقال "العصا السحرية" لفعل كلّ شيء. ليس تمرّدا ينتهي الى

خضوع واستسلام وفقدان كلّ أمل، وهو أيضا ليس تمرّد البطل الذي يطالب بحريّة مطلقة، حريّة "المتعجرف" ولا تمردا ممسرحا، ولا تمرّد العاجز عن تحقيق الأفضل وكأن ليس في الإمكان أبدع مما كان فينصرف نحو الأسوإ، يقول ألبير كامو : "الحريّة المطلقة تهدم كلّ قيمة، والقيمة المطلقة تلغي كلّ حريّة" إنّ التمرّد لا يسعى إلا إلى النّسبيّ ولا يعد إلا بما هو مؤكد ومقترن بعدالة نسبية يعمل على صيانتها باستمرار وصيانة الكينونة المشتركة التي هي مبرّر احتجاجه. إنّ التمرّد يحافظ على الحق وإمكانيّة التعبير الدائمة باعتباره المسلك نحو الحريّة والعدالة والحياة شريطة أن تستند الى حقّ طبيعيّ أو مدنيّ ولا معنى لحقّ من غير التعبير عنه، إنّ تأجيل الحقّ وإسكاته حتى تتوطّد العدالة معناه إسكات الحقّ الى الأبد ولا معنى لكلام الحقّ إذا سادت العدالة الى الأبد لأنّ في هذا لا يتكلّم إلا الأقوياء، إنّ ألبار كامو يؤكد أنّ الحريّة المطلقة تستهزئ بالعدالة والعدالة المطلقة تنكر الحريّة. إنّ هذه تعني في جملة ما تعنيه : توضيح العادل وغير العادل ووضع الفواصل وثمّة تلازم أيضا بين العدالة وإحياء الحرية، باعتبارها قيمة ثابتة، يقول أبيركامو: "لم يمت البشر قط ميتة صالحة إلا من أجل الحرية، فإذّاك لا يعتقدون أنّ الموت يطالهم تماما".

إنّ التمرّد الذي يؤسّس له هذا الكوجيتو الجديد يدعم المجتمع المحسوس ضد فكرة المجتمع المطلق ويدعم الحريّة النّسبيّة ضدّ كلّ أشكال الطّغيان العقلاني واللاّعقلاني، سواء طغيان "الأنا" أو طغيان الآخر أو الـ"النحن". إنّ التّمرّد بما هو إرادة عدم الخضوع هو أساس الكفاح ضد كهنة الموت وصنّاع الجثث أولئك الذين يزعمون أنّ لهم الحقّ في إدانة الآخرين والحكم عليهم بالموت أوالحياة... وهو يصطدم دائما بالشرّ، الذي يكدّسه البشر، وبعيدا عن موظّفي الفلسفة فإنّ الفيلسوف الجديد ينحاز فورا الى النّاس والحياة إذ لا يمكن إرجاء التخلّص من الشرّ الى ما بعد التّاريخ لأنّ النّاس يعانون الشرّ داخل التّاريخ. إنّ الفلسفة الجديدة لا تزال تصرخ احتجاجا ضدّ الشرّ البشريّ من أجل المصير، إنّ الفيلسوف الجديد يهدف في احتجاجه الى المجابهة دون أن يدّعي امتلاك الحدود، ينصرف عن الأحلام ويمقت التّعالي وينشغل بالحاضر متذكّرا المستقبل رافعا رأسه نحوه يهتمّ بغذاء الإنسان، بالبيئة، بالضّواحي وبالمدينة وبالعدالة اليومية وبالحريات الأساسية دون التلهّف وراء حريّة "خاوية على عروشها" إنه يؤمن بالعالم وبالانسان الحي. إنّ كثيرا من النّاس في عالم اليوم يئسوا من كونهم بشرا وهو ما جعلهم يتورّطون في سجن المطلقات بل وانكروا سموّ الحياة والفرح والبهجة، وأرادوا أن يكونوا آلهة جدا. إنّ التمرّد احتجاج ضدّ الجشع والأنانية والفرديّة المطلقة، ضدّ الأخلاق التي تنمو زمن انتشار الفساد والدّعارة لأنّها تسيء فهم الواقع وتحجبه.

إنّ "الأنا أتمرّد" يقف ضدّ الجرائم المنطقيّة وغير المنطقيّة، وضدّ استعباد البشر باسم الحريّة وضدّ المجازر باسم المحبّة وضدّ الجريمة باسم البراءة(23).

## ولكن من هو المتمرّد؟

إنّه "الأبشور" رمز الإنسان الجديد الذي يفيض حبّا بالآخرين وبالحياة وبالطبيعة، إنّه المتمرّد المبدع والخلاق. ولكن ما معنى التمرّد؟. إنّ هذا السّؤال يعاودنا دائما ويسجّل حضوره إذ هو محايث للحياة والوجود. إنّ التمرّد هو الاعتدال الناشئ عن التمرّد ويعاش به، إنّه في نزاع دائم مع ذاته، ولا ينتصر على المستحيل ولاعلى المطلق إلاّ بالإعتدال.

يقول ألبيركامو: "أن نحمل في ذاتنا سجوننا وجرائمنا وفسادنا... ومهمتنا ليست أن نطلق لها العنان من خلال العالم بل أن نحاربها في ذاتنا وفي الآخرين". إنّ التمرّد هو احتجاج ضدّ إعدام الآخر، لأن إعدام الآخر هو في نفس الوقت إعدام للذات بدءا بالبيولوجي والحكم عليها بالانقراض هو احتجاج ضدّ إعدام الذات للجسد كآخر، ولأنّ الممكن بما هو إحياء للذات بالتعاقد مع الآخر أصبح ممكنا بالعلم والمعرفة، لكن المفارقة تكمن في أنّه كلّما ازددنا معرفة وعلما وأخلاقا تضاءلت لدينا فرص الاحتجاج ضدّ إعدام الذّات الجسد، الكينونة. وكلّما قلّ علمنا ومعرفتنا وأخلاقنا، ازدادت فرص الحياة بدءا بالبيولوجي وصولا الى عالم المعنى، ولكن أيّ معنى لحياة بلا معنى تنغمس في السّبات البيولوجي؟.

هي رسالة* الى الآخر الذي يعدم ذاته وذاتي عن وعي ودون وعي، بعلم أو بجهل، وهي مفارقة أخرى لا معنى فيها للعلم أو الجهل، قد يقف خلفها قدر حقود، مجنون، يعمل على سوقنا لإعدامنا معا، بدءا بالبيولوجي، باعتباره أساسا لعالم المعنى، عالم الأنا والآخر. هنا ينكشف الوجه الوهمي للاحتجاج والتمرد، بالنّظر الى ذلك "القدر المجنون". ولا يمكن التمرّد ضدّه إلاّ بقدر نبدعه لأنفسنا، أي بالتمرد ضدّ الآخر وضدّ أنفسنا. إنّ احتجاج الآخر ضدّ موت شخص ما، عزيز، لا معنى له إلاّ من حيث هو



احتجاج منهجي ضروري، إنّ الحياة هي مسرح صراع الموتى للفوز بالحياة!

إنّ المتمرّد يعرف اللّحظة المطلوبة التي تستلزم توترا لا نهاية له ويتشبث بالاعتدال. إنّ الحياة قائمة يسودها التمزّق وهي الفكر المتحرّك فوق الأخطار من أجل العدالة والمعرفة.

فالمتمرّد كالفنّان يجد في اللاّمعنى فكرة المعنى إذ لا وجود لفنّ لا معنى له ويمكن للفنّان أن يفضح الظّلم في العالم ويطالب بالعدالة وبقيم يخلقها ولكن لا يمكنه أن يحكم على العالم حكما سلبيا مطلقا إلاّ إذا أنكر ذاته يقول كامو" الفنّان ينكر الواقع ولكن لا يتهرّب منه" إنّ التمرّد في عالم الرّواية حسب كامو، يقف ضدّ الموت ويصنع المصير من أجل تنشيط الذاكرة والنّسيان وتصحيح العالم والتأكيد على عالم المعنى وسموّ الإنسان، وانتصارا على زوال الأشياء وما ينسى من الواقع وهو كذلك ضدّ الآلية التي تشيئ الإنسان، إنّه ضدّ البقاء في العماء. ثمّة في الفنون تمرّد سواء في الرواية أو في الدراما أو الموسيقى أو الأدب أو الشعر (رواية "الغريب"لكامو و"الذباب"و"الغثيان" و"الجدار" لسارتر...) إنّ الفنّان يجدّد أيّام العطل السّعيدة ويعيد بعث الماضي في حاضر خالد أكثر خصوبة وغنى وهو يعيد خلق العالم كما يرى بروست ويبعث الذّاتيّة المتمرّدة كما يعبّر ماركيوز. إنّ الفنّ في تحالف أبديّ مع الطّبيعة وفي صداقة حميميّة مع البيئة ولكن مهما كان واقعيّا فإنّه بلا نهاية من أجل الحبّ والحياة.

يسود الاعتقاد اليوم بأنّ عصرنا ليس عصر الأثر الفنّي بل عصر التحقيق الصّحفي والاستخدام السّليم للوقت ولكن، مع هذه التّصوّرات وضدّها إذا لا يمكن الانتقاص من قيمة الفنّ واعتبار الجمال. يقول كامو" إنه المجرمين قادرون على القتل ولكنّهم غير قادرين على الخلق... غير أنّ الفنّان يعرف الابداع ولا يستطيع القتل "(24).

إنّ الحياة تمرّد واحتجاج مستمرّ، حبّ وعطاء، ولا معنى لها في غياب التمرّد. على الانسان أن يتمرّد ضدّ العبيد الجدد الذين على استعداد للنّزول الى السّوق كسلعة وكأشياء. إنّ الـ "أنا اتمرد إذن نحن موجودون" هو كوجيتو الحياة ودوامه يبرّر بدوام الحياة ذاتها، وكون العالم حركة واستقراراً في نفس الوقت. إنّ التّمرد الذي نعنيه، يقارب ذلك الذي يقصده كامو، إنه التمرّد المنهجي الذي يشبه الشكّ المنهجي الذي أسّس عليه ديكارت مشروعه الفلسفي.

إنّ هراقليطس باعتباره "مبدع التّاريخ" يؤكّد على نسبيّته ويضع "حدّا لانسيابه الدّائم" وقد رمز له بـ "نيميزيس" ربّة الاعتدال (25). لذلك يتوجّب على الفيلسوف الجديد أن يتّخذها مصدر إلهام إذا أراد أن يتّخذ من تناقضات التمرّد المعاصر موضوعا للتّفلسف.

## الإحالات:

(1) (2) (3) (4) جلا الدين سعيّد، معجم المصطلحات والشواهد الفلسفيّة ص44 وما بعدها.

(5) (6) (7) (8) (9) : نفس المرجع ص 65 وما بعدها

(10) سلسلة عالم المعرفة عدد,134

(11) ك.ل. اشتروس الإناسة البنيوية ص 44 ت. حسن قبيسي.

(12) الكامل الكبير زايد، قاموس مزدوج عربي فرنسي.

(13) فلسفة بول ريكور، الوجود والزمان والسرد.

(14) ك.ل. اشتراوس، الفكر البري والإناسة البنيوية مع اختلاف طفيف في الترجمة.

(15) نفس المرجع ص 40

(16) جيل دلوز وفيليكس غتاري، ماهي الفلسفة؟ ص222

(17) Bricologie انظر الإنترنت

(18) الإنسان المتمرد ص 29 وما بعدها، وص 133، كامو.

* حسبي أن أحث الشباب على المطالعة.

(19) نفس المرجع السابق ص 26

(20) كتاب الفلسفة السنة السابعة آداب : ط، قديمة وزارة التربية والتعليم.

(21) بول ريكور، الوجود والزمان والسرد، ص 55، ت سعيد غانمي

(22) راجع كتاب الفلسفة "أنا أفكر" نص صمت ديكارت سادسة آداب

(23) الإنسان المتمرد ص302، 314، 320

** خاطرة بعد منتصف الليل ما قبل السحر

(24) الإنسان المتمرد ص 341 وما بعدها

(25) نفس المرجع، ص 367

# سيميائية العمارة والفنون في المجتمع العربي

عبد السّلام محمود*

**لم تعد المقاربة السيميائيّة تنحصر في مجال الأدب والسينما والتلفزيون بل أخذت تستقطب اهتمام العديد من الباحثين في مختلف العلوم الاجتماعية والإنسانية. من ذلك، تعدّ هذه المقاربة جدّ ضرورية وهامّة لفهم التحولات الحضرية، والمعمارية المعاصرة التي صارت تطغى عليها قيم الحداثة وما بعدها في خضمّ تيّار العولمة بكلّ مستوياتها وأبعادها الماديّة والرّمزيّة.**

**فالفضاء الحضري إضافة إلى كونه أحجاما فيزيقيّة، وتحويلا هندسيّا لعناصر طبيعيّة، فهو مكان، وإناء لمحتويات اجتماعيّة وثقافيّة يتفاعل فيها الحاوي والمحتوى لإفراز أنظمة من الدلالات. وهذه الأخيرة ليست** مرتبطة مباشرة بالعناصر المكوّنة للمعالم أو للمدينة عموما، وليست أيضا دلالات لنظام لغوي طبيعي. لأنّ سيميائيّة الأثر الفني والفضاء اللغوي تختلف عن المقاربة الدلالية للأثر الأدبي أو الشعري بل تتعدّى ذلك من حيث أنّ اللوحة الفنيّة، أو الأثر المعماري ليساد.ويّ تسلسل أفقي، وقراءتهما لا تخضع لهذا التتابع الذي تتميّز به الكتابة النصيّة.

فالمشاهد للوحة أو للمعلم يجوب بعينيه فضاء تشكيليا مفتوحا يتجاوز حدود الإطار حول الأثر الذي يشاهده.



لكن الإشكالية التي نتطرق اليها في هذا المقال هو أين يكمن المعنى الجوهري للعمارة والفن العربي والإسلامي في مجتمعاتنا المعاصرة في خضمّ التحوّلات الحضريّة الحديثة، وما تشهده المدن العربية من تداخل الأشكال والأنماط الفنيّة والمعماريّة. وهل يعبّر هذا التداخل عن تناص وتقاطع سيميائي له ميزاته الدّلاليّة. هل هو تناص يهدّد هوية العمارة العربيّة والإسلاميّة أم هو عامل إيجابي وإبداعي ؟

ولتحليل هذه المسألة يتوجب علينا أوّلا عرض الخصائص العامّة المميّزة لفن العمارة الإسلامية من حيث الفنون الصغرى والفنون الكبرى القديمة وتفاعلها مع الفنون التشكيلية والهندسية المعماريّة في المجتمعات الحديثة. ومدى تأثر المجتمعات العربية بهذه المجتمعات في هذا المجال. ونحاول بعدها التطرق الى إشكالية المقاربة السيميائية للأثر الفنّي المعماري من زاوية التمعنى، أو التداخل الدلالي للأشكال (Intersémioticité) المعماريّة الحديثة. إذ أن محاولة فهم هذا التناص أو التداخل الدلالي للأثر المعماري، من حيث هو فضاء تشكيلي، يساعدنا على فهم المعنى الجوهري - الاجتماعي والثقافي - الكامن في ثنايا المدن والمعالم في المدينة العربية الحديثة.

## التصوير بين القبول والرفض:

لاقت الفنون التشكيلية القبول والرفض في عالم الإسلام. لقد تمثلت حجج

* جامعي يدرّس بالمدرسة المعمارية والتعمير بتونس

المعارضين للرسم في الإسلام والزخرفة والبنيان في كونها تلهي عن التفكير في الله، وخاصّة في المساجد حيث يمكن أن تشغل عن أداء الصلاة. وعلى أساس هذا الرأي شاعت فكرة كراهية الإسلام للفنون إن لم نقل تحريمها، الأمر الذي ترتب عليه انغلاق الفنون الجميلة الإسلامية في حيز ضيق يحدد صفاتها في عدد قليل من الاتجاهات الفنية السالفة: التجريد الثابت والتكرار الساكن فكأنها تدور في حلقة مفرغة من التوقف والسكون. فمفهوم اللامتغيّر لا يعني الثبات بمعنى السكون وعدم الحركة، بالعكس يعني أن العلاقات تتكرّر بالشكل نفسه في إطار جملة من التحوّلات" (1).

أما الموقف المؤيد، فهو يؤكد قبول التصوير في الإسلام استنادا الى النص القرآني والسيرة النبويّة. هكذا كانت أول صفات الفن الإسلامي بشكل عام، هي أنه فن صوري ايقونوغرافي - على عكس ما كان يظنّ - الا فيما يتعلق بالفن الديني الذي يتميّز بكراهيّة الصور، التي ينبني عدد من السمات الخاصة التي تميّز بها التصوير الإسلامي، مثل: إهمال المظاهر الحسية، وتجنب خداع النظر، وعدم استعمال الظلال، والحرية في تحريف الفضاء والحس بتصوير العمق حسب مستويات متتالية على شكل عمودي مما يدفع بالأفق الى أعلى اللوحة، وهو الأمر الذي يمكّن من رؤية المشهد من نقاط مختلفة في نفس الوقت... ولقد طبق الفنان العربي مبدأ "الاستحالة" هذا في استخدام الألوان أيضا، من حذف التدرج اللوني، ورسم خيول وردية وزرقاء وبرتقالية وبنفسجية، والمسألة هنا لا تعني نقصا في المهارات التقنية بل إنها تمثل فكرة التحرر من تقليد الطبيعة (2) وهو ما يمكن أن يسمى بالتجريد مثل مغامرات أبي زيد، في مقامات الحريري... وفي ذلك قيل أن الفن الاسلامي بطبيعته الساكنة لا يمثل فنا محتواه تجربة الحدث بل الوعي بالأزمن.

## الزخرفة الإسلامية "الأرابيسك":

ان الفن الإسلامي، حسب بعض الباحثين، فن زخرفي بمعنى أن مجاله الشاسع هو الفنون الصغرى وليس المكوّنات المعمارية التي تعني الفنون الكبرى. وتمثل هذا الأمر في المصطلح الفني الذي أطلق على الزخرفة الإسلامية، وهو "الأرابيسك" بمعنى "العربي" وهي اللفظة التي يمكن أن ترادف كلمة "الإسلامي" من حيث أن العرب مادة الإسلام.

ويتكون الأرابيسك أي الزخرف العربي أو الإسلامي من وحدات نباتية محوّرة، أكثرها شيوعا ورقة الكرم الخماسية وعناقيدها وحبات عنبها، والأكانتوس (حشيشة اليهود) والنخلة بشكلها المروحي الكامل، أو نصف المرحي الى زهرة اللوتس وكيزان الصنوبر وحبات الرّمان. ومن ذلك أطلق بعض الباحثين في هذا المجال اسم التوريق على زخرف الأرابيسك، فاقترح تسميته "بالرقش" وهي الكلمة التي تعني النقش، ويمكن استخدام كلمة "التوشيح" نسبة لشعر الموشح الذي نبغ فيه أهل الأندلس والذي خرج على رتابة الشعرالعمودي بما أدخله من تفصيلات وايقاعات متنوعة جعلته أكثر صلاحية للغناء الجماعي التقليدي (3).

ويمكن القول بأنّ الشعراء العرب المعاصرين كان لهم في البداية موقف مناوئ من المدينة، وكان هذه المناوءة رومانسية في البداية، لما شعر به الشعراء من غربة، وضياع بين جدران المدينة وشوارعها المسفلتة، وأضوائها وزحامها، وصخبها في المجتمع الحديث. لكن حاول الشاعر العربي المعاصر أن يتأقلم مع الواقع المديني وأن يقيم علاقة نقديّة، وإبداعيّة في خضمّ النمو الحضري. وذلك من خلال رفضه، ونقده للأوضاع الاجتماعية والسياسية" (4) المترديّة العربيّة. كما يتضح من تفسير فرويد لعالم اللاشعور المناوئة للواقع المديني في البحث عن آفاق، وبدائل للواقع المديني ذي الأشكال الغير متناغمة. اذ "تكشفت التجربة الشعرية عن أنماط رمزية تشكلت في مدينة المستقبل كيوتوبيا انسانية ولقد تطرق فرويد لهذه المسألة عند حديثه عن اللغة الأولية للأحلام. فقد أفرغ فرويد هذه اللغة من كل معنى إيحائي لاعطائها معنى واقعي. وفي نفس السياق طرح رولان بارت نفس الإشكال المتمثّل في كيفية المرور من الايحاء أو المجاز الى التحليل عندما نتحدّث عن لغة المدينة. كما أنّ يونغ، تلميذ فرويد، قد نحت مفهوم اللاّوعي الجمعي، وفسّر به النماذج الأسطوريّة القديمة كاللاشعور المترسّب في أعماق الشعوب(5).

والأرجح أن الخط العربي أصبح شيئا فشيئا العنصر الأوّل في الزخرف العربي سواء كان كوفيا مستقيم الخطوط، قائم الزوايا أو نسخيّا ليّنا مستديرا، اعتبارا من القرن الـ 5 هجري/ 11م. وعادة ما كان الخط يحتل وسط المساحة المزخرفة، فكأنه الموضوع الرئيسي لها، وتحيط به العناصر

النباتية والهندسية في تجريدها وتشابكها وتضفيرها . فكأنّها عناصر مساعدة للخطّ . .

وفي أهمـيّـة الخط العربي كـعنصـر من عناصـر الفن الإسلامي يقول بوكارت: ان خلق تصوير ايقونوغرافي جديد في الفن الإسلامي كان يمكن أن يكون شيئا عابرا، وكان يمكن أن يجرد الأمثولة الإسلامية من معناها. ففي الإسلام، أقيمت الكتابة المقدّسة التي تمثل التجسيد المرئي للكلمة الإلهية، مقام الصور(6) هذا، كما بقيت الزخرفة الكتابية وحدة محافظة على شكلها القديم في مختلف البلدان من حيث استخدام الحروف الكوفية الطيعة والمائلة في نقوش الأبنية وشواهد القبور وهكذا كانت مكانة الخطاط أهم من مكانة المصور كراهية الفراغ .

ومن السمات الهامة في الزخرفة الإسلامية أنها الى جانب التجريد، تكره الفراغ . إذ تتوالى العناصر النباتية في ايقاع رتيب، وكأنّ هذه العناصر تتوالد بسرعة النظر اليها، وكذلك الأمر بالنسبة للعناصر الهندسية التي تتشابك وتتضافر في متواليات لا نهائية، ومثل هذا لا يمكن أن يقال عن الخط وخاصة الكوفي منه فأورقت أطرافه هوالأخر وأزهرت . فهذا التكرار للعناصر الزخرفية يذكرنا برتابة ايقاع الحياة في بلاد العرب، وعلى وجه الخصوص بإيقاع الشعر العربي الرتيب في قصيدته العمودية، وهي نفس الرتابة التي ظهرت في التلحين والنغم والموسيقى العربية .

ونستنتج من ذلك أن الزخرفة الإسلامية الدقيقة كانت تكسو المسطحات جميعا سواء كانت حوائط أو قبابا أو عقودا، وهي في اتجاهها الى ملء الفراغات تكاد تنطلق الى ما لاحدود له لولا أطر الخطوط الهندسية أو "البراويز" من بسيطة الى معقدة التي تحد من انطلاقها وتكبح من جموحها . وقد فسّر هربرت ريد يرى أن ذلك كتعبير عن ميل غريزي في الإنسان، يتمثل في الخوف من الفراغ Horror of vacuity وعلى أساسه يفسّر ما يظهر في دورات المياه العامة من كتابات أو "شخطبات" (7) يقول بوركارت في تحليلاته الرمزية للفن الإسلامي أن واجهة المشتى عمل بربري (بدوي) استخدم في عكس ما كان يقصد به أصلا : النقش المتعرج العظيم بوحدات أوراق الأكانت(حشيشة اليهود) يظهر كأفريز قديم أي كعنصر ساكن، الغرض منه حمل السقف، ولكنه في المشتى عامل متحرك (ديناميكي) أو ايقاعي، وأن علاقته بالخيمة أكثر منها العمارة الحقيقية، وذلك لأن العرب كبدو لم يكونوا يقدّرون العمارة بل الفنون الصغرى . وهكذا يظهر قصر المشتى من بعيد وكأنه معسكر للبدو، بمعنى أن كسوته الزخرفية كانت نابعة من طبيعة البيئة الصحراوية(8) لـلعروبة دورها أن لم يكن في ابتكار ذلك الزخرف، فعلى الأقل في تطويره ونشره، حتى أصبح ينسب اليهم، فهو الأرابيسك يعني الزخرف العربي .

## الخصوصيات الدلالية للعمارة في المجتمعات العربيّة:

والفضاء المعماري من حيث هو تفاعل بين ملء وفراغ، إذ الملء هو الأحجام التكعيبيّة، والدائريّة المملوءة بالمادّة الحجريّة، أو الآجريّة، أو الطينيّة ، الإسمنتيّة . . . ليست خالية من حسّ انساني نفسي ثقافي واجتماعي . ولا الفراغ يخلو من نفس المضمون . وهو ما أبرزته العديد من المقاربات النظرية والميدانية للواقع المعماري في المجتمعات العربية . وفي هذا المجال بين الباحث المعماري روبرت بيراردي، في دراسته السيميائية لتخطيط مدينة تونس العتيقة ذاك التفاعل بين الداخل والخارج، بين المغلق والمفتوح في مدينة تونس العتيقة فالداخل والخارج لا تطبق على المدينة العربية الإسلامية الا كمرجعية تماثل بين فضاءين يوجد بينهما تقابل في الأوضاع الإجتماعية .(9). إذ الداخل يقابل الحميمي، المرأة (آنذاك)، والعمومي ، الرجل. ولو أنه اليوم هناك تداخل بين المغلق (clos) والمفتوح (Ouvert) نحو السماء . فالفناء في شكله المربع، هو دائري على غرار دوران السماء له وظائف مناخية مثل تلطيف الهواء الحار في الصيف والبارد في الشتاء لتوزيعه بين البيوت المحيطة به . كما أن للبهو وظائف اجتماعية وثقافية مثل تجمع أفراد العائلة في المناسبات، كما يمكن من إحضار ونشر الغسيل، وإحضار المونة السنوية . . . وخلاصة القول فلهذا الفضاء عدّة وظائف اجتماعية وثقافية . وان لا ينحصر المعنى الإجتماعي والثقافي الحقيقي في الوظيفة بقدر ما يمكن فهمه من خلال حركة التحوّلات الإجتماعية . وارتبط مفهوم المدينة عند العرب، منذ البداية بنمط عيش الترحال . " ان المطابقة بين مفهوم عرب وترحل لا يفسر فقط بوجود صلة في الواقع بل بواقع"(10) لا بانتماء عرقي لأن نشأة المدينة العربية

الإسلامية انبنت على ثنائية الترحال والإستقرار. الأول يرجع الى القبائل التي كانت تعيش في البراري، والتي بقيت مهمشة، وغير معترف بها من المجتمع المديني، أما الثاني، فهو المجتمع الحضري، المتكوّن في ظلّ الملك أوالدولة العسكرية المنتصبة في مراكز وأحياء، تجاريّة. فالمدينة العربية، أو العمران حسب تحليل ابن خلدون نشأ وتطوّر موازاة للملك. وعمر المدينة، وازدهار عمرانها ثمّ خرابها مرتبط، وملازم لفترات نشأة، ونضج، وازدهار، ثمّ سقوط الدولة. اذ كل دولة، تشيد عمرانها وتطور الفنون، والمعالم، المميزة لفترة سلطانها. وشهدت المدن العربية الاسلامية في الحقبات المتتالية نموا غير متمركز على ذاته(excentrique) خلافا لما شهدته المدن في المجتمعات المصنّعة من تطوّر متمركزعلى ذاته (concentrique)تحت عوامل اجتماعية وتاريخية خاصة بالتشكيلات الإجتماعية الغربية. ومن بين هذه العوامل نذكر بالخصوص التراكم البدائي للرأسماليّة، والتجارة الثلاثية بين أوروبا وإفريقيا وأمريكا، وعامل الثورة الصناعية، والعلميّة-التكنولوجيّة. ونتج عن تضافر هذه العوامل ارتفاع وتيرة النزوح نحو المراكز الصناعية. وتضخمت المدن حتى سميت بـيـجـابـول(megapoles)ثم البوم بتكنوبول (Technopoles) كمراكز للتقنيات الحديثة المتطورة. وتواجه العمارة العربية الإسلامية رهانات هذا التطور في التقنيات الحديثة للبناء منذ اكتشاف مواد جديدة بفضل الثورة الصناعية (الفولاذ، الإسمنت، البلور...) مما حدا بالمهندس المعماري، والتعميري (Le Corbusier) إلى طرح انموذج معماري يعتمد أساسا انموذج الثورة الصناعية والتقنية، أي أنموذجا حديثا يقطع مع النماذج السائدة في العصر الكلاسيكي(11). لكن هذا الطرح لاقى المعارضة من طرف المعماريين لأنه ينفي عن العمارة بعدها الفني الأساسي.

وان كانت فرونسواز شواي قد ألفتت الإنتباه في نقدها لبعض التيارات التعميرية بين الواقع واليوتوبيا، فهي تحصر تاريخ العمارة ونشأة المدن منذ النهضة الايطالية في القرن الرابع عشر ميلادي. وهذا الطرح يبقى منحصرا في مركزيّة الفكر التعميري الأوروبي في حين أنّ الظاهرة المدينية موجودة بكل مكوناتها في المجتمعات العربية( جعيط هشام، 1993). تطورت المدينة العربية ونمت في ظل هيمنة أنماط حضريّة حديثة تؤثر أنماطها، وأساليبها، سلبا وإيجابا، على سيرورة النموّ العمراني في المجتمعات العربية. لكن هذا التلفاعل بين الأشكال المعمارية العربية الإسلامية وأشكال العمارة الحديثة وما بعدها، قد أفرز نموا غير متكافئ بين مراكز حضريّة كبرى ومدن، وقرى وأرياف في المجتمعات المحلية. كما نتج عن هذا التداخل ظاهرة تهميش واقصاء لفئات اجتماعية ضعيفة في الأرياف وفي المدن، أما على المستوى الرمزي،فقد أخذت تطغى الأشكال المعماريّة والفنيّة الحديثة على حساب الهوية الثقافية المعمارية المحلية للمجتمعات العربية الإسلامية. لكن هذا لا ينفي عن الأشكال المعمارية الحديثة ميزاتها التقنية والجمالية، والتفاعل معها، يكون بمثابة مصدر إبداع للمعماري العربي والإسلامي. وهذا يجرّنا الى الحديث عن التناص بين الأشكال المعمارية الحداثوية والحداثوية البعدية في ظل تيار العولة في مستوياتها الاقتصادية (السوق) والاجتماعية (المجتمع القرية) والإتصالية(المجتمع المعلوماتي)...

**الفن المعماري المعاصر وإشكالية المعنى الفضائي:**

إن النمو السريع للمدن في المجتمعات العربية والإسلامية في علاقتها اللامتكافئة مع مجتمعات المركز المصنع يتسم بنمو حضري على نسقين زمنيين: نسق بيولوجي ونفسي مرتبط بجسد الإنسان العربي ونسق التكنولوجيات الحديثة المنظمة للمعيش اليومي في المجتمعات العربية الحديثة. وهذان الزمنيتان والأزمان المتفرعة عنها ليست متناغمة، أو متكافئة بحيث تؤدي الى نمو عمراني متكافئ ومتوازن، فالفضاء المعماري من حيث هو تحويل اصطناعي للمحيط الطبيعي حتى يكون فضاء يطيب فيه العيش (Biome) المتركبة من Bioأي حيوي وHome سكن. لكن غالبا ماهو في الواقع، غير متناغم مع المستويات النفسية الإجتماعية، والرمزية للفاعلين الإجتماعيين فيه. ولفهم معنى الحركة الحضرية في المجتمعات العربية لا بد من مقاربة البعد الرمزي والجمالي في المدينة العربية لأن الواقع الحضري هو متصور ويحتوي ذاتية ثقافية (ذاكرة، ومتخيل ونواة إبداعية رمزية...تكون المقاربة السيميائية أفضل منهج لفهم معناها الجوهري.بما أن المدينة انعكاس لنمط عيش تميز بالترحال والإستقرار عند العرب. فهذا النمط المعيشي انبنى على متخيل جمعي(الخرافات، والمعتقدات، والتصورات الجماعية...) كما يؤكد ذلك عالم

الإجتماع الفرنسي ميشال مافيزولي في تحليله للفضاء والمتخيّل عندما يقول: " الفضاء هو مكان التصوّرات " على غرار ما أكّده من قبله إيميل دوركهايم بأنّ المجتمع هو عشيرة من الأفكار" أي أنّ المجتمع هو الضمير الجمعي. فالفضاء بهذا المعنى هو متخيّل أي أنّه مجمل بصمات التصوّرات، والأفكار. انبنى على لا وعي جمعي (مجموعة من النماذج الأسطورية...) وهي عوامل كامنة وظاهرة وتؤثر أيما تأثير في حس وإدراك الفضاء المعماري والحضري. فهذا الأخير هو بمثابة أثر فني، وبصفة أدق فضاء تشكيلي، لغة مرئية تختلف قراءتها عن اللغة الطبيعية (Ferdinand de Saussure). فاللوحة، والمعلم يمثلان فضاء تشكيليا به يرتبط المرئي والمقروء. وقراءة كل أثر منهما لا تخضع لنواميس القراءة النصية لأن هذا الأخير هو تتابع لوحدات معنوية في حين قراءة اللوحة الفنية، أو المعلم كفضاء تشكيلي هي تتابع في لحظة المشاهدة التي غالبا ما تكون عشوائية لأن مساحة الفضاء التشكيلي هي مجموعة من العلامات ذات حركات افتراضية فالفضاء التشكيلي والمعماري قابل لعدّة قراءات، وقابل لعدّة مسارات للبصر نحو علامات دون أخرى حسب ميولات المشاهد للأثر وتكوينه الهندسي والتشكيلي.

وتتطلب قراءة الفضاء المعماري من حيث هو بنية أحجام مادية ذات تعبير تشكيلي منهجيته الخاصة في مقاربة معناه فالمعنى لا يكمن في المكوّنات الشكلية للمعلم بل في نظام الرموز Codes الميتالغوية، أي ما يضفي على العناصر المكوّنة للأثر من إضاءة، وظل، ومن اختلاف في الأشكال والألوان، ومن انفتاح وانغلاق، ومن تهوئة، ومن صدى صوتيacoustique ومن تناغم، كلها علامات لدلالات توحي بمرجعيات ثقافية واجتماعية أشمل من الأثر ذاته. هذا ما يختص به علم الدلالات La séméiologie الذي انبنى على أساس اللّذة Eros. وفي هذا الصدد يؤكّد رولان بارت بأن البعد الشهواني érotique في مقاربة الخطاب الحضري. إذ يقول: "إنّ شهوانية المدينة الدرس الذي يمكن تعلمه من الطبيعيّة الجد استعاراتيّة Métaphorique للخطاب الحضري. ولا يقصد رولان بارط بالشهوانية الأحياء المخصّصة لذلك، وهو تفسير وظيفي لمختلف النشاطات بالمدينة.

إنّ المقصود بالشهوانية كمرادف للاجتماعيّة Socialité، بأنّ المدينة هي فضاء الالتقاء مع الآخر ومركز المدينة يعاش كمجال للتبادل في مختلف النشاطات الإجتماعية، أو النشاطات الشهوانية في معناها الواسع.

وترتبط ظاهرة الشهوانية Erotisme بالمدن في المجتمعات الإستهلاكيّة حيث الشوارع الشاسعة والفضاءات التجارية المزدحمة. فالمدينة متكونة من عدة استعارات، تتشابه وتتقابل، وتتقاطع. وفي هذه اللعبة بين الإستعارات المجازية يوجد المعنى الحقيقي للمدينة، هذا المعنى القابل للفهم والتأويل من خلال دراسة تسلسله العلاماتي "السانتاغماتي" طاقة التراكن Syntagmatique" في فهم علاقة الدال Signifiantبالمدلول Signifié، في تفاعل اللمونيم الكُلمة (بضم الكاف) lexème بالصُّوته (بضمّ الصّاد) والصّرفة Morphème في تسلسلها الأفقي وفي نفس الوقت في تزاوجهما وتقابلهما وتبادلهما على المستوى العمودي Paradigmatique إضافة الى ذلك، ما يرتبط بهما من رموز على المستوين: الدالة Dénotation والإيحائيّة Connotation.

وبناء عليه، يعدّ التعبير المعماري طبقة من الوظائف الممكنة (الباب للدخول والخروج، الادراج للصعود والنزول...) وقد ميّز أمبرتو إيكو بين صنفين من الوظائف الدّالة: الوظائف الأوّليّة وهي من النوع السّالف الذكر. والوظائف الثّانوية المتمثّلة في الايحاءات الرّمزيّة الممكنة للتعبير المعماري مثل: المسحة الصوفية، الهيبة، النّصر... (الترجمة لي).

ويختلف الرمز عن العلامة Signe. فإذا كانت هذه منفصلة عن الشيء أو المدلول Signifié فيدلّ الرمز مباشرة على المدلول بصفة مغايرة، إيحائيّة.. والبعد الرمزي حاضر في ثنايا النسيج المعماري والعمراني. وقد بيّن هنري لوفابر في كتاباته حول المدينة أن الحضارة التكنولوجية صارت تفتقر للرموز وصارت تسودها السلطة، في معناها الواسع، ذات الوجود المنتشر في كلّ مكان ubiquité والخطر في هذا، حسب هنري لوفابرن، هو أن يفقد السكن L'habiter معناه الحيوي الإنساني ليصير مجرّد محلّ سكنى Logement. وهو ما تتصف به التجمعات السكنيّة الحديثة في شكل بناءات عموديّة، وقوالب هندسيّة حديثة، تفتقر عموما لثراء رمزي، وبعد انساني مبدع.

يمكن أن نستنتج من تحاليلنا لمسألة سيميائيّة الفضاء

المعماري، والحضري بأنّ إشكاليّة فهم المعنى الجوهري لهذه الظّاهرة مرتبطة أيّما ارتباط بخطر انتشار سلطة النموذج الملعب للثقافة المعمارية الحديثة. اذ لا ننفي ما أتت به النماذج المعماريّة والتعميريّة الحديثة من تقدّم تقاني من حيث التصميم، والتنفيذ في عمليات التهيئة، والتنفيذ، والترميم، هناك فقر رمزي في البنايات والمدن الحديثة، التي تعبر عن سيادة الأشكال العموديّة، والعملاقية Gignatismeعلى حساب النواة الرّمزيّة المبدعة الكامنة في المتخيّل الجمعي للمجتمعات العربيّة.

وقراءة الفضاء المعماري للمدن العربية تتمثّل في محاولة فهم وتفسير الحراك الإجتماعي في خضمّ التحولات الإجتماعية، الرّاهنة. ومن هنا، فالمقاربة السيميائيّة تعتبر تجاوزا لثنائيّة الذاتي والموضوعي في فهم الظاهرة الحضريّة كما هي أيضا تجريد للمعنى من محتواه المادي (الإقتصادي والإجتماعي) الأساس في تشكيل المجتمع لكنّه يتمفصل مع بنية رمزيّة للمجتمع لا تقلّ أهميّة عن البنى الماديّة للمجتمع.

وتمكننا هذه المقاربة من فهم النسيج المعماري والعمراني العربي الذي نما بسرعة هائلة وصارت تسوده، أكثر من ذي قبل، ثقافة معماريّة سماتها الظاهرة سيادة النزعة النفعيّة، البراغماتيّة، والصورة الإستهلاكيّة، ومظاهر التطور التكنولوجي الحديث على حساب القيمة الرّمزيّة. ويسوقنا ذلك الى طرح تساؤل مشروع وهو الى أيّ مدى تمكّننا المقاربة السيميائيّة وحدها من فهم المعنى الجوهري للحركة المعماريّة والتعميريّة في مجتمعات المغرب العربي المعاصر؟




## الإحالات:

1-محمّد عابد الجابري، " ثبات" في الموسوعة الفلسفية العربية، مج 1، ص 310
2-د/ سعد زغلول عبد الحميد، العمارة والفنون في دولة الإسلام
3-مختار علي أبو غالي، المدينة في الشعر العربي المعاصر، ص365
4- Barthes, Roland, sémeiologie et urbanisme , pp. 11a13)
5- سعد زغلول عبد الحميد، العمارة والفنون في دولة الإسلام، ص 191
6- سعد زغلول عبد الحميد، نفس المصدر ص 188- 192
7-Berardi Roberto, "signification du plan ancien de la ville arabe"p181
8- هشام جعيط، الكوفة: نشأة المدينة العربية الإسلامية، ص 191
9- Maffesoli , Michel et al . Espaces et imaginaires, p.18
10- Barthes, Roland, sémeiologie et urbanisme , pp. 11a13
11- Umberto, Eco, A theory of semiotics, p.308

# من مظاهر الحداثة في الموسيقى التونسية خلال القرن العشرين

محمّد الكحلاوي *

**لم تكن الموسيقى التونسية غناء طربيا، أو فنا تجريديا تتكثف من خلاله الدلالات والمعاني والأفكار بالمعنى الهيجلي فحسب بل كانت في صميم الممارسة الاجتماعية حاضرة في حياة الناس قريبة من نشاطهم اليومي تعكس عاداتهم وتقاليدهم ونظرتهم للحياة والوجود، فهي مرآة تجلّي حضارة المجتمع التونسي وتعكس طبيعة بناه الذهنية، وهو ما منح بعض علماء الاجتماع والمهتمين بالدراسات الانتروبولوجية شرعية قراءة التحولات الكبرى لتاريخ البلاد التونسية، والتقاطعات الهامة التي عرفتها الحياة الاجتماعية وما اتصل بذلك من ملامح وأحداث عبر تطور الموسيقى والغناء(1).**

### الكلاسيكية نصف الحداثة

والموسيقى التونسية ثرية في مقاماتها وإيقاعاتها، متنوعة في أشكالها وأنماطها لها تاريخ طويل يمتد منذ العهد الأغلبي، وقد شهدت عبر تاريخها هذا انفتاحا على الأشكال والأنماط الغنائية الوافدة من المشرق ومن مختلف بلدان المتوسط، بل مثلت جسر تواصل وتواشج بين حضارة هذه الديار ومختلف حضارات وثقافات البلدان الأخرى. وقد عرفت الموسيقى التونسية مثل نظيراتها العربية تحولات كبرى على غرار قطاعات الثقافة الأخرى كالفكر والأدب، فبرزت للوجود أنماط غنائية جديدة وتبلورت قوالب موسيقية وأشكال أداء وتلحين مبتكرة عبرت عن توق هذا المجتمع إلى الخلق والتجديد، فكان الفن في خدمة قضايا الوجدان واستجابة للتطلعات الكبرى في الحياة. وقد طرحت عبر تاريخ الموسيقى التونسية ولا تزال قضايا كبرى تتصل بخصوصياتها ومميزاتها وأنظمتها النغمية وطبيعة سيرورتها التاريخية وبهويتها، وكذلك بمداخل حداثتها الحقيقية.

في هذا البحث المختزل نتوقف عند أهمّ المحطات الكبرى للموسيقى التونسية في القرن العشرين مع تبيين أبرز النقلات النوعية والإضافات الكبرى التّي عرفتها هذه الموسيقى في سبيل إنجاز مسار خاص بها، تجلّى فيه توقها إلى حداثة لم تكتمل بعد.

### الغناء والموسيقى التونسية في فجر القرن العشرين :

لم يكن اهتمام التونسيين في بداية القرن العشرين بتلحين الأغاني كبيرا، وإنما كان يطغى ترديد نوبات المالوف والموشحات في مجالس الغناء والأفراح. وكان الحظ الأوفر من الاهتمام للقوالب الموسيقية الآلية "البشرف" و"السماعي" و"اللونقة" وهي معزوفات مجردة من الغناء، كما كان الانتشار واسعا لحلقات الذكر والإنشاد التّي تنظمها الطرق الصوفية بمختلف الزوايا وهو ما يصطلح عليه ب"مالوف الجد" وبرزت للوجود في هذه الفترة فرق اليهود، مثل فرقة خيلو الصغير التّي سافرت إلى مصر بهدف تقديم نماذج من الموسيقى التونسية (2).

وقد تطرّق الصادق الرزقي في مؤلّفه "الأغاني التونسية" إلى بيان الأنماط الموسيقية

* صحفي وباحث.

والغنائية السائدة في القطر التونسي فجر هذا القرن، فقد تحدث عن شيوخ غناء نوبات المالوف مبرزا ذيوعه بين الناس وأثره في وجدانهم ممّا أدّى إلى تكثف أدائه "في جميع الأمكنة وصارت لحفظته مكانة أدبية كبيرة بين العموم. بحيث أقبل الناس على حفظه... وكل من حفظ جميع نوباته حفظا فنيا يعد من شيوخ هذا الفن وهو لم يزل عندنا مستعذب السماع. وشيخ هذا الفن في العصر الحاضر بل عميدالموسيقيين التونسيين وأستاذهم هو الأديب الشيخ أحمد الوافي. فإنه... أعرف تونسي بالنغم ومناحيها" (3)...

وشاع كذلك أداء نوبات المالوف بين يهود الحاضرة في أحيائها العتيقة (4) كما تميزوا في عزف الآلات الموسيقية خاصة البيانو والأرغن، وقد ظهرت على مستوى آخر في فجر هذا القرن الجمعيات الموسيقية وهي عبارة عن جوقات تامة للموسيقى مستكملة لجميع الآلات على غرار "الحسينية" و"الهلال" وجمعية "النصر" الموسيقي كما ظهرت جمعيات أوروبية بعثتها الجالية الفرنسية والايطالية المقيمة ببلادنا(5).

أما الآلات المستعملة في الجوق الموسيقي مع مطلع القرن فهي العود والرباب والكمنجة التّي كانت مشتهرة باسم "الجرانة" والكرنيطة (Clarinette) والبيانو والرق والدربكة والقانون. وقد شاع استعمال آلات الشقاشق والقمبري في حلقات السطمبالي ومن العازفين الذين ذاع صيتهم أثناء تلك الفترة نذكر لالوبالشيشي، محمّد المغيربي، خميّس ترنان (عود) وأحمد بطيخ، خيلو الصغير، رحمين بردعة، ألبير أبيطبول، محمّد التريكي، قدور الصرارفي (كمنجة) وعلي بن عرفة وخميس العاتي (إيقاع).

كما انتشرت حلقات الذكر والسماع والإنشاد والمديح لدى مختلف الطرق الصوفية التي كان عددها يزيد على 10طرق من أبرزها العيساوية والقادرية والعزوزية والسلامية والرحمانية والتيجانية والطيبية والشاذلية، وهي إن كانت أذكارها وأناشيدها تحتكم إلى الضوابط الايقاعية والنغمية للموسيقى التونسية الكلاسيكية (المالوف) فإنها لا تعتمد الآلات، إلاّ الطريقة العيساوية التي تصاحب أذكارها آلات الايقاع فحسب (البندير والنغارات)، أو الطريقة العامرية التي تعتمد آلة الزرنة (الزكرة) إلى جانب آلات الايقاع في تحديد النغمات ودرجات الأداء (ما يصطلح عليه بالطبقة الصوتية).

وتجدر الإشارة إلى أنه ثمة تداخل كبير بين موسيقى المالوف من نوبات وموشحات وأزجال التي تسمى بمالوف الهزل (الموسيقى الدينوية) وأناشيد وأذكار الطرق التي تسمى بمالوف الجد الذي تدور معانيه على محبة اللّه والصلاة على النبي ومدح الأولياء وذكر مناقبهم(6) وتكون الموسيقى فيه بمثابة التمرين الروحي للذات : تمرين يساعدها على الترقي في مدارج العرفان والكشف، والتسامي عن حاجات البدن طلبا للنشوة الروحية والمعرفة المدنية وبحثا عن أقصى درجات القرب من الحضرة الربانية (7).

وقد برزت في فجر هذا القرن ظاهرة إقامة الحفلات الغنائية والجلسات الموسيقية لأداء المالوف والموشحات الأندلسية والمجرّد (*) بسوق الشواشية وسيدي أبي سعيد الباجي وسيدي الشالي ثم فيما بعد بقصر البارون ديرلنجي (قصر النجمة الزهراء) بسيدي بوسعيد والذي ضم أبرز الموسيقيين والمغنين التونسيين الذين سيمثلون فيما بعد عناصر الوفد التونسي المشارك في مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة سنة1932 وتولّى حسن حسني عبد الوهاب (ت 1968) ترأس هذا الوفد وكان المنوبي السنوسي (ت1966 ) الممثل الخاص للبارون درلنجي (**) الّذي أقعده المرض عن المشاركة، أمّا الجوق الموسيقي فقد تركب من : الشيخ محمّد غانم رئيس الجوق (آلة رباب)، الشيخ خميّس ترنان (عود تونسي)، علي بن عرفة (رق) ومحمد المقراني (مغني).

كما اشتهر عن البايات العثمانيين منذ محمّد الرشيد باي(1710-1759) ميلهم إلى مجالس الغناء والطرب ورعاية المغنين والموسيقيين وإحاطتهم ماديا بما يشجعهم على مزيد تفتح القرائح. فالصادق باي (1814-1882م) غنت له جرجيس وفرتوني الّتي عرفت بالغناء وإجادة العزف على البيانو، كما جمع هذا الباي في قصره ما يربو على الأربع عشرة مغنية.

وواصلت جرجيس وفرتوني عملهما الفني في عهد الملك علي باي (1818-1902م). وضم تخت محمّد الهادي باي (1855-1906م) عازف الرباب البار بالطبول وعازف القانون البارع محمّد القادري والمغنية عروسية بروطة.

وغنت للناصر باي (1855-1922م) عائشة الصغيرة المعروفة بعائشة بنت شك العصبان ومحمد المغيربي وليلى سفز (خالة الفنانة الشهيرة حبيبة مسيكة ) ونسرية فارز.

وعرف كذلك محمّد الحبيب باي (1858-1929م) بميله الشديد إلى الغناء وحبه لمجالس اللهو والطرب فقد ضمّ قصره عائشة الصغيرة وفضيلة ختيمي وحبيبة مسيكة. وحافظ أحمد باي الثاني (1862-1942م) على إقامة الحفلات الأسبوعية في قصره فكانت من مطرباته فتحية خيري وحسيبة رشدي ووداد وشافية رشدي. وفي هذه الفترة بالذات اشتهر المطرب التونسي الكبير -من أصل يهودي- الشيخ العفريت (ت1939) حيث انتشرت أغانيه وحفظها الناس واستحسنوها وساهم هو بدوره في تهذيب عديد أغاني البادية وإدماجها في دائرة الفن الحضري. وقد دفعت هذه المعطيات إلى بروز حركية في الإنتاج ممّا أدّى إلى حدوث نقلة نوعية في نظام الاجتماع الموسيقي وهو ما يتضح من خلال مؤلف صالح المهدي ومحمد المرزقي "المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية" الذي يمكن أن نستشفّ منه السمات الأساسية لهذا الاجتماع الموسيقي عبر النقاط التالية:

-تضاعف عدد الاسطوانات الشرقية الّتي اكتظت بها مقاهي الأرباض باب سويقة وباب جديد في سبيل إقبال الناس على سماعها فتمتنت صلتهم بها وبنوعية الفنّ الّذي تحتويه، وقد شاعت في هذا السياق أغاني وأدوار وموشحات عبده الحامولي والشيخ يوسف المنيلاوي والشيخ الصفتي والشيخ عبد الحي حلمي وأقبل الناس على تلاحين ملك الأدوار والموشحات محمّد عثمان (1849-1899م) الذي لحن موشح "ملا الكاسات" ودور "ياما أنت واحشني" ودور "أصل الغرام نظرة." وانتشرت الأعمال الفنية لسلامة حجازي سيما وهي تجمع بين المسرح والغناء.

وقد انعكست سمات هذا الواقع الفني في أعمال الرسامين الّذين صاروا يجدون في رسم المغنين المشارقة متعة كبرى وعامل انتشار للوحاتهم.

وعلى إثر الاحتلال الايطالي لليبيا قدم إلى تونس عدد من المغنّين الطرابلسيين وأقاموا بالعاصمة خاصة، فساهموا في نشر لون من الغناء والموسيقى يجمع بين قوة تعبير الكلمة وشجن اللحن وقدرته على التأثير، ذلك أنه كان لبطش المستعمر وقساوته أثر كبير في ظهور هذا اللون من الغناء. ومن الّذين قدموا في هذه الفترة من ليبيا براميلو بردعة وهو عازف عود وقانون وأخوه رحمين بردعة (عازف كمنجة) وموني الجبالي (ميمون) عازف عود وقد كان لهذا الأخير الأثر الكبير في طبع التكوين الفني لأبرز مطربات تونس في تلك الفترة خاصة فضيلة ختيمي وحبيبة مسيكة الّتي حققت أغانيها نجاحا كبيرا (8) وسافرت إلى برلين مع خميّس ترنان ومحمد عبد العزيز العقربي وأحمد بوليمان لتسجيل نماذج من الغناء لشركة بيضافون.

ومع بداية الثلاثينات شاع أداء الأغاني الشعبية وظهرت جلسات "الربوخ" وحفلات "الزندالي" الّتي تعتمد فيها آلات "المزود" والزكرة مع التكثيف في آلات الايقاع واعتماد الألحان الايقاعية الراقصة، أمّا كلماتها فهي بسيطة وقريبة من الوجدان العام ممّا ساعدها على الانتشار واقتحام مقاهي الفن وحفلات الأعراس والختان.

وقبل ظهور الرشيدية سنة 1934 كمؤسسة حافظت على المالوف والغناء التونسي الأصيل والموسيقى المتقنة اضطلعت الزوايا وحلقات الذكر والإنشاد الصوفي بدور كبير في صيانة المالوف من الاندثار والتلاشي مع تلقينه والسهر على حفظه وتداوله ومن هذه الطرق العزوزية نسبة إلي سيدي علي عزوز، وللطريقة العيساوية نسبة إلى الشيخ سيدي محمّد بن عيسى (ت933هـ) الّتي كان لها انتشار واسع النطاق مع فجر هذا القرن في مختلف أرجاء البلاد التونسيّة ويكفي أن نشير إلى زوايا العيساوية بسيدي الحاري (باب الخضراء) وسيدي بوسعيد وسيدي الشالي، وسيدي بوقميزة بباب الجزيرة ومن أبرز شيوخ هذه الزوايا الصادق الفرجاني وحسونة بن عمار وعلالة الباجي ومحمد بن الشاذلي والطيب بنعلجية الّذي اشتهر بحذقه لكلا اللونين من المالوف (مالوف الهزل ومالوف الجد) وكان مرجعا ذا شأن في أناشيد الطرق الصوفية وأذكارها.

## الرشيدية : النشأة والرصيد

يمكن أن نعتبر أن الهدف الأساسي من بعث الرشيدية كما ورد ذلك في مقدمة كتاب "المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية" يتمثل في : "إحياء التراث الموسيقى التونسي... وحفظه من الاندثار والاضمحلال" حيث عملت مجموعة من الأدباء والفنانين والشعراء والصحافيين والموسيقيين الّذين كانوا سعوا في تأسيس هذه الجمعية على أن يجعلوا منها قلعة من قلاع الهوية والشخصية الحضارية بما يساعد على تقوية الكيان الوطني وشحذ الهمة والعزائم ضد المستعمر مع

النضال في سبيل استقلال البلاد والتصدي لعمليات التجنيس واستعمال العامية مكان الفصحى وهو ما بشر به المؤتمر الافخارستي 1930، إضافة إلى انتشار حركة الفسخ الثقافي حيث بدأ الشروع في استبدال عناصر الثقافة العربية الإسلامية ومؤسساتها بأخرى تهدف إلى تذويب مقومات هذه الثقافة وأمام ما تشتمل عليه الثقافة الغازية من عناصر قوة وقيم حديثة مثل العقلانية، والنقد، وحرية التعبير. فقد بادرت النخبة الإصلاحية التونسية آنذاك إلى بذل جهود فكرية كبيرة بهدف بيان مقومات استراتيجية التعامل مع هذا العدو النموذج، (الغرب الأوروبي).

وقد اتجهت جهود الجمعية الرشيدية إبّان تأسيسها إلى حفظ وتدوين التراث الموسيقي الحضري المتقن المصطلح عليه بالمالوف ويضمّ 13 نوبة غنائية وموشحات وأزجال ومقطوعات موسيقية آلية، وكان هذا الإرث الفنّي يسمى بـ"المالوف الأندلسي" باعتبار اشتهار أدائه وحفظه لدى الفئات القادمة من الأندلس منذ القرن الخامس عشر ميلادي وذلك قبل أن يصبح إسمه المالوف التونسي.

ولم تهتم الجمعية الرشيدية- أصلا- بالألحان والأغاني والمواويل والعروبيات التونسية المنتشرة في البوادي والأرياف والّتي صارت تصنف ضمن الفن الشعبي، أو التراث الشعبي رغم احتوائها على ثراء كبير في الخانات والزخارف الموسيقية واتساع آفاق موضوعات نصوصها الغنائية، ونجد تعليلا من قبل محمّد المرزوقي وصالح المهدي لعدم اهتمام لجان التدوين الّتي بعثت ضمن الرشيدية بهذا اللون من الفن التونسي يتمثل في أنه لم يلحقه التشويه ولم يتلاش فالبوادي والأرياف "بقيت محافظة على موسيقاها الخاصة وتلاحينها البسيطة المتمركزة على ترديدات عربية أصيلة مزجت أحيانا بإيقاعات أفريقية جلبها العبيد القادمون من أفريقيا السوداء"(9).

وهناك من يرى أن الدافع الأساسي والحقيقي لتأسيس الرشيدية هو التوصيات المتمخضة عن المؤتمر الأول للموسيقى العربية المنعقد في القاهرة سنة 1932 حيث "اتفق المؤتمرون على ضرورة تكوين جمعيات موسيقية وطنية تسهر على المحافظة على التراث الموسيقي الرسمي"(10) سيما وأن أغلب الموسيقيين المشاركين كانوا من الفئات الاجتماعية العليا ومن النخبة الثقافية الرائدة آنذاك.

وقد عقدت الجلسة العامة لتأسيس الرشيدية بالخلدونية في شهر نوفمبر 1934 وضمت مايزيد عن السبعين عضوا، يمكن تقسيمهم إلى ثلاث فئات رئيسية :

**فنانون وموسيقيون:** ونذكر منهم محمّد الأصرم (عازف بيانو)، حسونة بن عمار، محمّد غانم (عازف رباب)، مصطفى بوشوشة، الباهي الأدغم، عبد العزيز جميل (صانع آلات موسيقية وعازف رباب)، خميس ترنان، علي بانواس (من مشائخ المالوف)، يوسف سلامة (يهودي عازف قانون)، لالوبالشيشي (موسيقي يهودي)، محمّد الطبري، الشاذلي مفتاح (من رموز الموسيقى النحاسية وحفظة المالوف).

**أدباء وكتاب:** عبد الرحمن الكعاك، الصادق الرزقي(صحفي وباحث في الثقافة الشعبية والفنون)، بلحسن شعبان، مصطفى آغة، الشاذلي خزندار، محمود بورقيبة، جلال الدين النقاش، الطاهر القصار (شعراء) الحاج عثمان الغربي (صحفي وشاعر).

**إداريون ومحامون وأطباء ورجال أعمال وتجار:** مصطفى صفر، محمود سطا، عبد العزيز بن شعبان، عبد القادر بلخوجة، رشيد بن مصطفى، أحمد بن عمار، محمّد بن عبد الله، مصطفى الكعاك، بلحسن الأصرم، محمّد حجوج، أحمد بن مامي، الطاهر المناعي، محمّد الباهي، أحمد بن عروس، أحمد رضا، جاك شمامة، فكتور بشموط، ارنيست كوهين (11).

وانتخبت الجلسة العامة لجنة أدبية برئاسة شيخ الأدباء محمّد العربي الكبادي لتنظر في نصوص أغاني التراث ونوبات المالوف وتؤشر على النصوص الشعرية الجديدة المقترحة للغناء، وانتخبت الجلسة العامة لجنة فنية(موسيقية) تشرف على جمع التراث الموسيقي وألحان نوبات المالوف وتعيد تدوين ما هو متداول منه، وتنظر في الأعمال الجديدة الّتي يقدمها الملحنون. وتولى رئاسة هذه اللجنة محمّد الأصرم الّذي عيّن مديرا فنيا للجمعية وانضم إلى هذه اللجنة فيما بعد الأعضاء الجدد الّذين سيكون لهم الدور في جمع المالوف التونسي وتدوينه مع بقية الأزجال والموشحات والفوندوات التونسية وفي طليعة هؤلاء نذكر محمّد التريكي (1899 - 1998)، الّذي تولّى ترقيم التراث الموسيقي وسنّ أسلوب في الأداء الموسيقي طبع أداء فرقة المعهد الرشيدي إلى اليوم، وتجدر الإشارة إلى أن تسمية هذه الجمعية

بالرشيدية جاء اشتقاقا من اسم ثالث ملوك العائلة الحسينية ووفاء له وهو محمّد الرشيد باي الّذي اعتنى بالموسيقى والغناء، وكان أديبا فنانا محبا للشعر والغناء ميالا إلى مجالس الأنس والطرب.

وقد اضطلعت الرشيدية منذ انبعاثها بمهمة تأصيل مقومات الشخصية الفنية التونسية وإثراء خزينة الرصيد الوطني من الأغاني والقصائد والمعزوفات الموسيقية. فلم تكن مهمتها كما تقرّر من خلال الجلسة التأسيسية أي الحفاظ على المالوف وتدوينه، بل صارت مؤسسة فنّية أدبية لتأليف الأشعار والأزجال والتلحين والغناء الّذي لازالت الذاكرة الجماعية تردد البعض منه إلى الآن.

ويمكن أن نختزل أهم إنجازات الرشيدية وإضافاتها إلى الرصيد الموسيقي والغنائي التونسي في المجالات الأساسية التالية:

1)جمع وتدوين الرصيد الموسيقي والغنائي التونسي المسمّى بـ"المالوف" أي المألوف أداؤه ويحتوي هذا الرصيد على النوبات الغنائية وهي 13 نوبة ومجموعة من الأزجال والموشحات والفوندوات والمصدّرات الموسيقيّة، وهنا تجدر الإشارة إلى أنّ شيوخ المالوف وبعد تأسيس الرشيدية بمدّة وجيزة وجدوا أنفسهم في خلاف كبير بسبب طبيعة الروايات والطرائق المتباينة في أداء المالوف، فلم يحصل الاتفاق ولو على نص نوبة واحدة في مستوى الكلمات أو الألحان "وقد كان بعض هؤلاء الشيوخ يعتقدون أنّ الكتابة الموسيقية من مقوّمات الموسيقى الغربية فقط، وبالتالي فإنّ المالوف -بحكم كونه تراثا عربيا- لا يمكن تدوينه موسيقيّا"(12).

وفي هذا السياق يقول محمّد التريكي : "كان وجودي بينهم أمرا صعبا وكذلك الشأن بالنسبة إلى الحكم على ما يقولون فاقترحت عليهم قاعدة عمل تتمثّل في أن نستمع من كل راو إلى خانة موسيقية في مصدّر معيّن ثمّ نتفق على خانة واحدة في المصدّر فنرقّمها(...) وبهذه الطريقة بدأ الاستماع إلى نوبة الأصبهان بمختلف الروايات، ثمّ تسجيل الجزء الذي يتمّ الاتفاق عليه، حتّى أتينا على النوبة كلّها، وأصبح (بذلك) شيوخ هذا الفنّ لا يستطيعون عزف أي قطعة إلاّ بحضوري قصد تسيير تلك القطعة حسب الترقيم الموسيقي" (12مكرر).

2) تنمية التراث الموسيقي والعمل على إيجاد نوبات أخرى للمالوف جديدة من حيث النصّ الشعري واللحن، لكن مع الالتزام بضوابط النوبة كقالب موسيقي محدد، وقد بادر بتلحين هذه النوبات الشيخ خميّس ترنان وصالح المهدي.

3) عملت الرشيدية على إضافة مجموعة من الأعمال الموسيقية الفردية إلى رصيدها. فمن بين الأعمال الموسيقية الفردية الّتي ضمتها إلى رصيدها :

أ- ألحان خميّس ترنان ومحمد التريكي لبعض القصائد الفصيحة لأبرز شعراء الثلاثينات والأربعينات.

ب- الأعمال الموسيقية للفنان الطاهر غرسة ومن بين هذه الأعمال توشية ذيل سماعيماية، ناعورة الإختام.

ج- سماعي إصبعين للشاذلي مفتاح، وهو من روّاد الموسيقى النحاسية في تونس والسماعي قالب موسيقي آلي مجرّد من الغناء يعزف في أوّل الوصلة الغنائية.

3) التعريف بالتراث الموسيقي التونسي لدى المجتمعات العربية والإسلامية ومختلف شعوب العالم من خلال الرحلات الفنية وتسجيلات الأسطوانات (C . D) لبعض نوبات المالوف، ومن التسجيلات التي أنجزت في هذا المجال: "نوبة الحسين" الّتي صدرت سنة 1999 بإشراف وزارة الثقافة وبتنفيذ لمركز الموسيقى العربية والمتوسطية سيدي بوسعيد وقد سجلت فرقة المعهد الرشيدي هذا العمل بإدارة وقيادة عبد الحميد بنعلجية.

4) عملت الرشيدية على تدعيم النشر الخاص بالموسيقى وعلومها وتاريخها ونظرياتها، حيث أصدرت الكتب التالية :

أ- الشيخ خميّس ترنان. تأليف صالح المهدي، 1981.

ب- الشيخ أحمد الوافي. تأليف عثمان الكعّاك، تحقيق وتقديم صالح المهدي، 1981.

ج- المعهد الرشيدي للموسيقى العربية، بالاشتراك بين محمّد المرزوقي وصالح المهدي، 1982.

- مقامات الموسيقى العربية، تأليف صالح المهدي، 1983.

- نشر كامل نصوص نوبات المالوف والبشارف (المقدمات الموسيقية) والأزجال والموشحات في أسفار خاصة بالتنسيق مع وزارة الثقافة.

-سفينة المالوف تقديم د. عبد الباقي الهرماسي، 1999 وقد ساهمت الرشيدية في إحياء حركة تأليف الموشح على

النمط الأندلسي شعرا ولحنا، إضافة إلى التأليف في مختلف قوالب الغناء والموسيقى الأخرى.

وقد تأثر بعض الملحنين بالتراث الموسيقي الّذي عملت الرشيدية على إحيائه والمحافظة عليه فوضعوا ألحانا على غراره من حيث القالب الفني. فكتب أحمد خير الدين موشح (طاف بالصهباء بدري) وتولّى تلحينه خميّس ترنان في نغمة المزموم ويشتمل هذا الموشح على ثلاثة أبيات وكل بيت به غصنان أما الختم فيشتمل على ثلاثة أغصان وطالعه:

طاف بالصهباء بـــــدري ‏ ‏ في كؤوس من لجين
فاسقني قد طاب سكري ‏ ‏ يا كحيل المقلتـــين

وألف الطاهر القصار موشح رنة العيدان ولحنه خميس ترنان وطالعه:

من رنة العيـــــدان ‏ ‏ رقت حواشي السامري
ومن صدى الألحان ‏ ‏ سيما شعور البشــري

كما لحّن خميّس ترنان بعض الموشحات الأخرى انتقاها من نفائس الشعر العربي ومنها "بالهوى قلبي تعلّق" للشيخ البكري وقد وضع له لحنا في مقام "الحسين" على إيقاع "الريان" وطالعه:

بالهوى قلبي تعلّق ‏ ‏ وجفا جفني المنام
وحشاء مني تمزّق ‏ ‏ ودموع في انسجام

أمّا الموشّح الثاني الّذي لحنه خميّس ترنان وانتقى كلماته من الشعر العربي فهو بعنوان (في نغمة العود والسلافة) ومؤلّفه أبو الحسن المريني وقد وضع لهذا الموشح لحنا في نغمة (العجم).

وأقدم خميّس ترنان على تلحين نوبة مالوف كاملة في مقام النهاوند وهي "نوبة الخضراء" من تأليف الطاهر القصار، كما قام بإصلاح أبيات موشح "كللي يا سحب تيجان الربى بالحلي" لابن سناء الملك من الناحية الموسيقية وبقي هذا الموشح يؤدى بالإصلاح الذي قام به خميّس ترنان، كما لحن خميّس ترنان بعض الأبيات الشعرية أصبحت تستعمل كختم للأزجال والموشحات منها:

ليس لنار الهوى خمود ‏ ‏ ولا لقاضي الهوى شهود
أنتم لنا في الهوى موالي ‏ ‏ ونحن في حبّكم عبيد

ووضع محمّد التريكي على النمط التقليدي عدّة استفتاحات ومصدرات لنوبات من المالوف نذكر منها نوبة: الحسين، كما لحن قصائد وأغان كثيرة.

أمّا الشخصية الثالثة الّتي تأثّرت بالمدرسة التقليدية فهي صالح المهدي حيث قام بتلحين نوبتين الأولى في نغمة (العجم) وقد استقى أبيات هذه النوبة من أشعار ابن زيدون، أمّا النوبة الثانية فقد وضعها في مقام (الزنكولاه)، إضافة إلى أعمال موسيقية آلية مثل السماعيات والبشارف.

وقد اشتهرت ألحان الرشيدية بالجودة والرفعة وساهمت في تلبية حاجيات الذائقة الفنيّة الراقية لما فيها من دقّة في التعبير وجمالية التصوير خاصة وأنّ الذين باشروا كتابة الأغنية كانوا من أبرز أدباء وشعراء النصف الأوّل من القرن العشرين. وبرزت هذه الألحان منذ سنة 1935 أي عند تنظيم الرشيدية لمسابقة في التلحين بين شيوخ الفن حيث فازت أغنية علي الدوعاجي "يا لايمي يزيني". وقد تبارى في تلحين هذه الأغنية جلّ الملحنين فوقع الاختيار على لحن خميّس ترنان. وتلت هذه الأغنية أغان أخرى ساهم في تلحينها محمّد التريكي والحبيب العامري وصالح المهدي والهادي الجويني وأحمد القلعي وغيرهم.

وقام محمّد السقانجي(13) في الستينات بفهرست الإنتاج الغنائي للرشيدية كالآتي:

**فهرست القصائد:**

قف بالمنازل: قصيد من تأليف الشيخ محمّد العربي الكبادي وألحان خميّس ترنان، الربيع: من نظم الأمير محمّد الرشيد باي، هجر الحبيب: من نظم مصطفى آغه وألحان خميّس ترنان وقد اشتهرت بأدائه صليحة، أنوح: من نظم جلال الدين النقاش وتلحين خميّس ترنان. عذل العواذل: نظم الطاهر القصار وألحان خميّس ترنان، عش حالما: نظم جلال الدين النقاش وتلحين محمّد التريكي، أين أيامي البديعة: ألفه محمود بورقيبة ولحنه صالح المهدي، إلى اللقاء: نشيد كتبه أحمد خير الدين ولحنه صالح المهدي، الصباح الجديد: نظم أبو القاسم الشابي وألحان صالح المهدي، يازهرة: نظم محمّد سعيد الخلصي ولحن خميّس ترنان، نشيد المولد النبوي الشريف: كتبه عبد الرزاق كرباكة ولحنه محمّد التريكي، أيها الساقي: تأليف محمّد المرزوقي وتلحين محمّد التريكي، ليت شعري: قصيد من تأليف محمّد العربي الكبادي وتلحين صالح المهدي.







**فهرست الفوندوات والأغاني العتيقة :**

سود الرمقات : أغنية من العتيق أعاد صياغة لحنها خميّس ترنان، ومن الفوندوات والأغاني العتيقة الّتي اعتنت بها الرشيدية، وأعادت إحيائها : ياخيل سالم، فراق غزالي، عرضوني زوز صبايا، العزابة، عمري راح، وادعوني يالبنات، ماأصعب فراق حبيبي، بالله يا أحمد يا خويا، ساق نجعك ساق، حبيبتي جات، نخطم على الأوهام، بخنوق بنت المحاميد، في الدنيا ماريت مثيلك، نايا خالة، شرق غدا بالزين، شوشانة ونميت نم المخاليل.

**فهرست الأغاني ومنها :**

يا لايمي يزيني : كتب كلماتها علي الدوعاجي ولحنها خميس ترنان، نا ننصحك يا قلب : كتب كلماتها علي الدوعاجي ولحنها خميّس ترنان، ربي أعطاني : كتب كلماتها بلحسن بن الشاذلي ولحنها خميّس ترنان، محلاها كلمة في فمي : كتب كلماتها الهادي العبيدي ولحنها خميّس ترنان، يا أم العوينة الزرقة : وضع كلماتها بلحسن بن الشاذلي ولحنها خميّس ترنان، أم الحسن غنات : كتب كلماتها شيخ الأدباء محمّد العربي الكبادي ولحنها خميّس ترنان، لوكان النار اللي كواتني كواتك : كتب كلماتها محمّد الهادي خريف ولحنها خميّس ترنان، أنت اللي بعيد علي : كتب كلماتها بلحسن بن الشاذلي ولحنها خميّس ترنان، غزالي نفر : وضع كلماتها محمّد المرزوقي ولحنها خميس ترنان، ياللي بعدك ضيع فكري : وضع كلماتها جلال الدين النقاش ولحنها خميّس ترنان، زعمة يصافي الدهر : من نظم محمود بورقيبة ولحن محمّد التريكي، وتعتبر هذه الأغنية في عرف الموسيقيين والنقّاد فوندو.

هذه نماذج من الأعمال الغنائية للرشيدية حسب الفهرس الذي أورده محمّد السقانجي في كتابه "الرشيدية" وهي تعكس ثراء المخزون الفنّي لهذه الجمعية ودورها في تطوير الغناء والموسيقى في تونس خاصة بالنسبة للنصف الأوّل من القرن العشرين، أمّا في النصف الثاني وإن قلّت حركة التأليف والإبداع بعض الشيء فلقد اتجهت الجهود إلى التعليم، ونشر المالوف وإعادة تسجيله في أسلوب جديد، غير أنه ومع آخر القرن العشرين فتحت مجددا أبواب التأليف والإبداع وبرزت بعض المحاولات في ذلك للملحن الطاهر غرسة-خاصة - الّذي وضع لحنا لأغنية المرسى كلمات عبد العزيز الحاج طيّب، ولحن ختم ياساكن المرسى لنفس الشاعر ولحن بعض النصوص الغنائية القديمة مثل "المقياس" و"بدموعي ساجمة".

**مدرسة العود بتونس :**

**1) جيل الرواد :**

لئن كان الشيخ أحمد الوافي هو المؤسس الأوّل لميلوديا التلحين من خلال إرسائه لنماذج وقوالب موسيقية وغنائية مستحدثة فإنه لم يؤثر عنه أنه كان من عازفي آلة العود، بل كان يحذق جيدا آلة الفحل وهي آلة نفخ حديدية تقليدية، وكذلك له اهتمام بآلة القانون(14).

وإذا أردنا الحديث عن ظهور مدرسة العود التونسية فإن ذلك يعود بنا إلى الشيخ خميّس ترنان (1894- 1964) واضع أسس هذه المدرسة مع تبرّزه في عزف آلة العود بنوعيها الشرقي والتونسي ذي الأوتار الأربعة والذي يسمى بالعود العربي وقد ابتكر أسلوبا متفردا في استعمال ريشة العزف وقلبها وله في ذلك تسجيلات هامّة تضم مقطوعات آلية وقصائد وأغان، ومن أبرز من تتلمذ عليه الطاهر غرسة (ولد سنة 1933) وحذق عنه طريقة إتقان عزف العود التونسي ذي الأوتار الأربعة وبرز في عزف المقامات التونسية المعروفة كالحسين والإصبعين والماية ورمل الماية والذيل ورصد الذيل والأصبهان والعراق ومحيرالسيكاه وغيرها، وابتكر تقنيات وضروبا جديدة في التقسيم. إضافة إلى حذقه لأداء البشارف والسماعيات والمصدرات والاستفتاحات وهي قوالب موسيقية آلية يقدم بها لنوبات المالوف ولوصلات الغناء وقد تبرّز في ذلك حتّى صار سندا مرجعيا في عزف وتعليم العود العربي وصار أبرز ممثل للمدرسة التونسية في موسيقى العود.

ويعدّ ابنه زياد غرسة في هذا المجال امتدادا روحيا وفنيا له وهو اليوم من الموسيقيين القلائل الّذين يحذقون هذه الآلة، وتجدر الإشارة إلى أن خالد الطبربي الصحفي والناقد الموسيقي بجريدة لابراس "La presse" تعلّم أصول هذا اللون من العزف وحذقه على أيدي الطاهر غرسة إلا أنه تخلى عن ذلك.

هذا بالنسبة إلى الاتجاه التونسي الصرف في الموسيقى

الآلية المعتمدة على آلة العود، وفي مقابل هذا التيّار نجد رموز الانفتاح على النمط الشرقي بتقنياته وأساليبه المختلفة ويعتبر علي السريتي (ولد سنة 1918) أحد أبرز رموز هذا التوجه في التعاطي مع العود الشرقي والتجديد في آليات عزفه وتطوير تقنيات وأساليب الزخرفة والمصاحبة والإضافة إلى النص الموسيقي الأصلي كما ألّف عديد المعزوفات في هذا الغرض. وقد عرف السريتي أساسا بأدائه المتقن للقوالب الآلية المرجعية في الموسيقى العربية مثل اللونقات والبشارف والسماعيات، الّتي أخذها العرب عن الأتراك وطوروا فيها وجدّدوا في أدائها وكيّفوها مع تقاليد الأداء الشرقي. وظلّ السريتي وفيا لخصوصيات الأداء التقليدي والمحافظة على روح الموسيقى العربية والوفاء لأجواء وأصالة القطع المعزوفة فحتى آلة الايقاع الّتي تصاحب عزفه بقيت تقليدية أصيلة فهو لا يعتمد إلا المجلّدة منها.

وقد نشأ في ظل معالم هذه المدرسة ذات النزعتين الفنيتين الّتي يعتبر خميّس ترنان وعلي السريتي أبرز مؤسسين لها، عازفو عود آخرون جيدون جمعوا بين هذين النهجين الكبيرين وحاولوا أن ينفتحوا على تقنيات جديدة في العزف، ونذكر منهم الهادي الجويني ومحمد الجموسي والصادق ثريا وصالح المهدي غير أن آلة العود مع هؤلاء كانت تعتمد بالأساس لمصاحبة الغناء، وقلّ وندر أن عهد لها بعزف القطع الآلية بمفردها، وهنا نشير إلى وفرة المقطوعات الآلية الّتي ألّفها صالح المهدي في هذا الباب.

**2) الجيل الأوسط :**

مع تطوّر آليات التوزيع واتساع عدد العازفين المكونين للتخت الموسيقي وطغيان آلة الكمنجة تقلّص بعض الشيء منذ بداية السبعينات الاهتمام بآلة العود، الّتي لم تعد في غالب الأحيان إلا آلة الأداء الغنائي، وصار وضعها كأي آلة أخرى في التخت الموسيقي الّذي يعتمد بصفة أساسية آلات الأقواس (الكمنجة والفيولنسال) وآلات النفخ والايقاع أكثر من آلات (العود والقانون).

غير أنّه استمرّ الاهتمام بآلة العود وإبراز إمكانياتها في الأداء وتوسيع طاقاتها في التعبير من خلال تجارب بعض الموسيقيين نذكر منهم بدرجة أولى أحمد القلعي الّذي جمع بين الطريقتين المشرقية والتونسية الأصيلة في العزف واهتم بتطوير أداء هذه الآلة. ولم يبق في حدود تقديم القوالب التقليدية بل ألّف قطعا حرّة لا تتقيّد بنموذج محدّد أو بقالب بعينه، وقد ارتبط عزف العود لدى أحمد القلعي بالطرب والانشاء وبثراء الشحنات التعبيرية، مع إظهار إمكانيات هذه الآلة وقدراتها في مخاطبة الوجدان، ومن القطع الّتي ألّفها في هذا المجال نذكر "الربيع"، "صهيل الخيل"، "القلب الحائر"، كما عزف على آلة العود قطعا غربية مثل : "الحركة المستمرة" "لبقانيني PAGANINI".

**3) جيل المحدثين وتعدّد النزعات:**

وقد تتلمذ إلى الفنان علي السريتي في نهاية السبعينات ومع فجر الثمانينات ثلّة من الّذين صاروا فيما بعد رموزا في دنيا الغناء والموسيقى نذكر منهم نور الدين الباجي ولطفي بوشناق وأنور ابراهم وفريد الباهي وغيرهم. وقد نجح علي السريتي في غرس محبة آلة العود في قلوب هؤلاء، فكثر الاهتمام بها ممّا أدّى إلى بروز جيل هام من المعتنين بهذه الآلة والمشتغلين عليها بصفة أساسية مثل كمال الفرجاني ورضا الشمك وأنور ابراهم الّذي غامر مع منتصف الثمانينات في إقامة عرض فنّي على ركح مسرح قرطاج خاص بهذه الآلة ونجح في كسب اهتمام ومتابعة الجمهور والأوساط الإعلامية والثقافية.

وقد كان لتصاعد الموجات الفنية والثقافية - في مختلف أنحاء العالم - الّتي تهتمّ بالموسيقى التعبيرية وتراهن على آلة العود باعتبارها أهمّ وسيلة في ذلك، أثره في تكثّف الاهتمام بآلة العود لذاتها، وأصبح يعتد بقدرها على التعبير، والإثراء، والتلوين في الأنغام والتطريب. فظهرت مجموعة أخرى ضمن جيل المحدثين تصبّ كل جهدها على إظهار الامكانيات الّتي تحتوي عليها هذه الآلة مثل محمّد زيد العابدين ومراد الصقلي وظافر يوسف وغيرهم.

ولعلّ أبرز ما يميّز هذا الجيل هو انفتاحه الشديد على نزعات ومدارس موسيقية عالمية مثل موسيقى الجاز وموسيقى السنفونيات والأعمال الأوبيرالية والمدرسة التركية العراقية ممثلة في محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير وسلمان شكر بتوظيف تقنيات عزفها وأسلوبها في الأداء وقد ظهر هذا المنحى التحديثي من خلال إدماج تقنيات لم تكن معهودة في عزف آلة العود أدت إلى تغيير لغة أدائها أصلا، كما أثر

رموز هذه المدرسة التحرر شبه الكلّي من القوالب الآلية المتداولة في الموسيقى العربية كالبشرف والسماعي واللونقة والتحميلة وذلك بالرهان على التأليف في أشكال حرة لا ضابط لها إلا المقام أحيانا، باستثناء أنور ابراهم الذي قدّم محاولات تأليفية في مجال القوالب الآلية تكاد هذه الأشكال المرجعية أن تصبح مهجورة، وللإشارة فإن أنور ابراهم وحده ومن خلال تسجيلاته وحفلاته الأخيرة صار يميل كثيرا إلى التأليف والعزف في أشكال حرّة تلتقي أحيانا مع موسيقات أوروبية وأمريكية وإفريقية مثلما كان ذلك في اسطوانة "ثمار" (1998)، حيث ظهر تأثره واضحا بأسلوب موسيقى الجاز.

ولئن فضّل محمّد زيد العابدين الاستناد إلى تقنيات وآليات وارتجالات مختلفة تنتمي إلى موسيقات من كل أصقاع الدنيا، فإنّ مراد الصقلي بقي منشدّا إلى المدونة الموسيقية التونسية الأصيلة من ناحية المقامات (الطبوع) وأغلب قطعه تقريبا وإن كانت هي الأخرى في أشكال حرّة فهي ضمن طبوع تونسية. أمّا كمال الفرجاني فإنّه يميل دائما إلى مزج الروح الموسيقية التونسية والشرقية عموما بتقنيات حديثة وبشحنات تعبيرية تحلق بالخيال عاليا، وتبعث الانسجام والمتعة في نفس السامع، ممّا يدفع إلى تصنيفها ضمن الأنماط الموسيقية الروحانية أو الصوفية لما فيها من عمق وتركيز يشدّ الأذن، ويجلّي الروح ويسمو بها، وذاك من أبرز مميزات الموسيقى الصوفية.

وفي المقابل نجد ظافر يوسف يدمج موسيقى الجاز بشجنها وقوّة صداها بنزعات روحية صوفية إشراقية، فتجيء معزوفاته صدى لروح الشرق ومخياله ولكيان الغرب وهواجسه، أو هي بمثابة حوار غير مباشر بين أعماق الشرق الحالم، وكيان الغرب المسكون بالقلق وأسئلة الوجود.

غير أنّ ما يؤلف بين المعاصرين من رموز مدرسة العود بتونس هو نزوعهم إلى اكتشاف آلة العود وما تنطوي عليه من ثراء وقدرات وزخارف وأنغام وجمل موسيقية جديدة. كما تؤلف بين هؤلاء نزعتهم إلى إيجاد لغة خاصة بآلة العود لغة تعبيرية مشحونة بالصور والأخيلة والعواطف والمشاعر والأحلام. لغة تقول هواجس الإنسان وشواغله وتعبر عما بكيانه بل تصل إلى حد محاورة المرجعيات الحضارية والاجتماعية المختلفة والسرديات المشكلة لحضارة الإنسان (كالأسطورة والشعر والفلسفة والرواية)، وعلى ذلك تظهر هذه اللغة الجديدة لآلة العود كما لو كانت خطابا ثقافيا قائما بذاته.

### فرقة الإذاعة الوطنية: التأسيس والمسيرة

عوامل عديدة سياسية وثقافية واجتماعية وفنّية دفعت نخبة من المثقفين والموسيقيين والشعراء التونسيين إلى بعث فرقة الإذاعة للموسيقى والغناء على إثر الاستقلال مباشرة فيفري 1957، حيث ظهرت الرغبة في إيجاد معالم إنتاج موسيقي وغنائي يعبّر عن مظاهر الحياة الجديدة التي تتطلّع إليها دولة الاستقلال، وقد تمّ الرهان على الأغنية والموسيقى مثل غيرها من مجالات الثقافة الأخرى في سبيل نحت معالم الشخصية الحضارية الوطنية وهو ما كان وراء رفض وتغييب الأغاني الفرانكوآراب (العربية الفرنسية) التي ازدهرت منذ ثلاثينات القرن العشرين، كذلك عهد لفرقة الإذاعة الاضطلاع بمهام تحديث الموسيقى والغناء كتعبيرتين ثقافيتين لهما تأثير كبير في الحياة العامّة، وبالتالي الحدّ بعض الشيء من قوّة انتشار وتأثير الأغاني ذات الايقاع السريع واللحن المستوحى من الإنتاج الوافد من المشرق العربي.

في مستوى آخر سعت فرقة الإذاعة إلى التقليص من نفوذ الألحان الشرقية وقوّة هيمنتها على مخيال الملحنين التونسيين، فلقد هام هؤلاء بسماع محمّد عبد الوهاب وأم كلثوم وفريد الأطرش ومحمد عبد المطلب وشفيق جلال وصاروا يقلدونهم بسطحية وابتذال، وقد ضمت فرقة الإذاعة عند تأسيسها أبرز الموسيقيين والمغنين الموجودين ضمن الساحة الفنية، وهم الذين سيكون لهم فيما بعد عميق الأثر في بلورة شخصية الأغنية التونسية الحديثة (أغنية النصف الثاني من القرن العشرين) ونذكر من هؤلاء علي السريتي (ولد سنة 1918)، صالح المهدي (ولد سنة 1925) وقدور الصرارفي (1913-1990) حسن الغربي (1925-1999) والهادي الجويني (1909-1991) عبد الحميد السلايتي (ولد سنة 1919)، والطاهر بدرة، ورضا القلعي (ولد سنة 1931) وقد تولى هؤلاء مهمّة التطوير والبحث الفني، وحداهم أمل التجديد والابتكار وهو ما برز في آثارهم ومحاولاتهم الإبداعية، التي ألفت في تلك الفترة.

وتولى الإشراف على تمارين هذه الفرقة كل من خميّس

ترنان بالنسبة إلى تعليم الغناء التونسي التقليدي (المالوف والفوندوات) وعطية شرارة (مصر) بالنسبة إلى تعليم الموشحات والموسيقى الشرقية، وتشكلت لجنة أدبية تنظر في نصوص الأغاني ضمت آنذاك نخبة من أهم الشعراء والأدباء الهادي العبيدي (1911-1985)، جلال الدين النقاش (1913-1989)، محمّد المرزوقي (1916-1983)، أحمد خير الدين (1905-1967)، ومنور صمادح (ت 1997) ومصطفى خريف (1909-1967)، ثم فيما بعد عبد المجيد بن جدو ونور الدين صمود وجعفر ماجد. والتحق بهذه اللجنة جمع من أبرز الموسيقيين المؤسسين، وضمن المجموعة الصوتية الأولى لفرقة الإذاعة برزت أصوات جيدة آلت لها فيما بعد الريادة في الغناء ونذكر من هذه الأصوات علية، نعمة، أحمد حمزة، محمّد أحمد، محمّد الفرشيشي، الهادي القلال، زهيرة سالم، صفوة، مصطفى الشرفي، يوسف التميمي، الشاذلي أنور، سلاف، توفيق الناصر...

وبدأت حركة الإنتاج الغنائي لفرقة الإذاعة تتكثف وتتنوّع في أساليبها ومضامينها ممّا أدّى إلى ذيوعها وانتشار أدائها في المناسبات والأفراح، سيما لما فيها من خفة إيقاع وبساطة في الجملة الموسيقية وبلاغة في الكلمة المغناة رغم وضوح معانيها وسهولة ألفاظها، وهي سمة لم تكن متوفرة دائما مع الغناء الكلاسيكي المتقن : الموشحات الأندلسية ونوبات المالوف، ولعلّ إدماج الآلات الغربية كالأورغ والقيتار والبزق والباترية وإدخال تقنيات جديدة في التلحين والأداء كان وراء تطوّر الخطاب الموسيقي والغنائي لفرقة الإذاعة ليكون أكثر قربا من وجدان الناس، وأكثر قدرة على التأثير فيهم. وقد مثّل هذا التيار الموسيقي الجديد رضا القلعي وعبد الحميد ساسي والشاذلي أنور ومحمد الجموسي والهادي الجويني وقدور الصرارفي فشاعت أغنيات مثل "يا دار الحبايب" و"يافاطمة يابنت العم" و"ملاك" للهادي القلال "التلفون" و"الليل آه ياليل" و"لوام الهوى" و"توسمت فيك الخير" لنعمة و"جاري يا حمودة" و"شهلولة" لأحمد حمزة و"آه من العينين" و"قدك يسحر" لمحمد أحمد و"ظلموني حبايبي" و"ماله لا" و"غالي" و"الساحرة" لعلية و"بين الخمايل" و"أنا جيتك يا رمّال" و"داية من زين العلالي" ليوسف التميمي، و"لا نمثلك بالشمس ولا بالقمرة" لمصطفى الشرفي، وكذلك شاعت أغاني علي الرياحي (1912-1970) والهادي الجويني ومحمد الجموسي (1910-1982)، والطاهر غرسة الّذي برع في ربط أجواء الغناء التقليدي بأذواق الناس وميلهم إلى الايقاعات الراقصة واستنبط من ذلك أغان ووصلات خاصة بالأفراح والمناسبات، وأغلب هذه الأغاني استطاعت أن تصمد وتنتشر ويستمرّ حضورها متوهجا في الذاكرة الجمعية، وهي على خلاف الإنتاج الغنائي لآخر القرن العشرين الّذي وجد صعوبة في النفاذ إلى مسامع الناس، والاستمرار في حياتهم.

ولئن قامت الرشيدية بتدوين المالوف الغنائي التونسي فإنّ فرقة الإذاعة سجلت الكثير منه بإشراف وزارة الثقافة وبالتعاون مع دار ثقافات العالم بباريس وذلك منذ سنة 1959 أي إبّان تأسيسها حيث تمّ تسجيل نوبة الذيل بمشاركة خميّس ترنان وقدّور الصرارفي في العزف وإدارة عبد الحميد بلعلجية، ثمّ نوبة العراق ونوبة الرمل سنة 1960، ونوبة الاصبهان سنة 1960، وقد طبعت هذه التسجيلات على أسطوانات ليزر(C . D).

## الغناء والموسيقى الشعبية : مرآة للذاكرة الجماعية

كان الغناء الشعبي في تونس جزءا لا يتجزأ من ممارسة الناس اليومية يحضر في كل مجالات نشاطهم ويعبر عن نظرتهم للحياة وعوائدهم وقد ارتبط الغناء الشعبي أساسا بالصنائع والحرف حيث يستعين به الناس على دفع كلل العمل وروتينيته وهذا سواء في الحواضر والمدن أو بالنسبة إلى البوادي والأرياف وعلى ذلك يقسم علماء الاجتماع الموسيقى والمهتمون بالفلكلور الأغنية الشعبية إلى قسمين رئيسيين (15) :

- الأغنية الشعبية البدوية وهي الّتي ينتشر غناؤها في البوادي والأرياف وتستعمل فيها آلات الايقاع الضخمة كالطبل الذي يدق في الغالب بالعصي، والمزمار كآلة تنغيم وأحيانا الشبابة (الفحل ) الّتي تصاحب "الغناي" (الفنان) لوحدها في الملزومة أو الموقف، أو العروبي وهو أبرز نمط غنائي موسيقي انتشر في البوادي والأرياف وجمعه عروبيات. وهو لون من الشعر فيه جمع ما بين الفصيح والدّارج يقابل الرباعيّات في الشعر الفصيح وتطفح معانيه بالحكمة والموعظة والاعتبار بصروف الزمان وشكوى

العواطف والافتخار بالأنا وشجاعتها وأحيانا بالقبيلة ومجدها. وغالبا ما يميل شعراء البادية الذين هم "غنّاية" إلى وصف الجواد أو الفرس التي يماثل وصفها وصف الحبيبة وتتشابه الصور والصيغ الفنية في هذا الوصف، ولعله كان للتقاليد الاجتماعية المحافظة أثره في ذلك. وقد اعتبر الشاعر محمّد الصغير ساسي رائدا في تأليف العروبيات والتفنّن في أدائها في حين اشتهر اسماعيل الحطاب (ت 1994) بإتقان الأغاني الشعبية البدوية والتفنن في مواويلها خاصة منها تلك التي تندرج في مقام "الصالحي" الذي تنسجم طبيعته مع روح حياة البادية وأريجها، ويرى علماء الموسيقى أنّ الأغنية الشعبية عموما لا يتجاوز سلمها الموسيقي الدرجات الخمس.

-الأغنية الشعبية الحضرية وهي التي تستعمل فيها مختلف آلات الايقاع- عزفا بالأيدي - مع مزمار الجراب (المزود) وأحيانا الزرنة (الزكرة) وتكون كلماتها مستوحاة من نبض حياة المدينة وعوائدها وشديدة الصلة بقيم التواصل المنتشرة بها، وللإشارة فإن هناك بعض الباحثين في الاجتماع الموسيقي يرد انتشار الفن الشعبي بتونس وتحوله إلى ظاهرة حضرية إلى عشرينات القرن العشرين حيث "نزح صالح بن زايد الدغباجي مع نصر الحامي (شهر في الأوساط الفنية، خال نصر) إلى العاصمة ما بين سنتي 1926-1928 وذلك على إثر هزيمة العامة التونسية أمام الاستعمارالفرنسي (ثورة محمّد الدغباجي وبني زيد) وتبعهما الكثير من موسيقيي الريف والغناية" (16) فاستطاعت موسيقاهم أن تجلب الأنظار، وتستأثر باهتمام الطبقات السفلى، تحتوي الآلام الكبرى للشعب التونسي آنذاك، وتعبر بالتالي عن مآسيه في مواجهة القهر والاستعمار سيما وأن روّاد هذا الفن استقرّوا بالأرباض وضواحي العاصمة أين تتجلّى موجات الغضب والاحتجاج وتنتعش حركات التوعية والتحرر ولعلّ ما تمّ تأليفه في أحداث الترامواي والزلاج 1911(17) وما ألف فيما بعد من حوادث 9 أفريل 1938 يكشف بقوة عن تداخل الارادة الجماهيرية مع القريحة الفنية الابداعية في التوق إلى التحرر والكرامة. وهكذا كان لتواشج البعد الاحتفالي بما فيه من نشوة وشطح وانجذاب بالبعد المأساوي الملحمي من خلال الغناء الشعبي أثره في انتشار هذا النمط الفني على نطاق واسع والاستئثار باهتمام الناس والتغلغل في كيانهم.

وقد أذن في سنة 1962 بتأسيس فرقة وطنية للفنون الشعبية تجمع بين الرقص والغناء والموسيقى وعهد لها بجمع الرصيد الشعبي التونسي في مجال الرقص البدوي الذي يجسد لوحات من حياة البادية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الغناء العروبي واستجلبت خصيصا لهذه الفرقة طاقات وخبرات أجنبية سيما من روسيا ثم بعث على إثر ذلك ضمن الإذاعة برنامج يعني بالفنون الشعبية تحت عنوان "قافلة تسير" وقد برز إسماعيل الحطاب والخطوي بوعكاز في هذا الفن عزفا وأداء، وهما اللذان كانا وراء ظهور أسماء لامعة فيما بعد أمثال الهادي حبوبة وصالح الفرزيط وغيرهم من الذين مثلوا العناصر الأساسية في عرض "النوبة" لمهرجان قرطاج 1991 الذي أشرف عليه مسرحيا الفاضل الجزيري ونسق موسيقاه سمير العقربي وقدمت فيه نماذج من كل أنماط الغناء الشعبي مع استحضار أجواء وحيثيات أدائها الأصلية. وقد نجح هذا العرض وانتشر انتشارا كبيرا خارج حدود الوطن سيما في أوروبا.

وتظل الأغنية الشعبية الأقدر على الانتشار والتأثير في مسامع الناس في مقابل الأغنية الوترية أو ما يصطلح عليه بالغناء المتقن، ورغم انحراف الغناء الشعبي من خلال استعمال الآلات الإلكترونية ورغم نعته بالإسفاف والابتذال، وسماجة المعاني وضعف الألحان فإنه ما ينفك يستأثر بإعجاب الناس وتملك مسامعهم. يحظى بالحيز الأكبر حتّى لدى النخبة العالمة والمثقفة. ويستمر الخطاب الإعلامي والثقافي في غالبه يتجاهل مثل هذا الواقع ويتعالى على تحليله وسبر أغواره، وفي الآن ذاته تستمر حيرة المغنين الكلاسيكيين، ولعلّ مما يزيد هذه الحيرة انتشار أنماط أخرى من الغناء والإنشاد تجمع بين جمالية الفرجة وتتمثل في الموسيقى الصوفية ومثالها "السطمبالي" و"الحضرة".

## موسيقى السطمبالي

لقد ارتبط فن السطمبالي (18) بالأحباش والسود القادمين من الجنوب الشرقي للقارة الإفريقية حيث ظهر في القرن التاسع للهجرة ونسب خطأ إلى الباشا أغا السطمبالي الذي ينحدر من مدينة أسطمبول التركية. وقد ارتبط هذا الفن بفكرة العلاج بالموسيقى باعتماد (الجذب trans) الصوفي والتصعيد الروحي عبر التركيز على سماع رنين الآلات المستعملة في هذا النمط الموسيقي مثل "القمبري"

وهي آلة وترية وإيقاعية في نفس الوقت ومن جهة أخرى "الطبل" و"الشقاشق" (شقاشق بوسعدية) والدندفة كآلات إيقاعية ذات جرس موسيقي نحاسي، وأحيانا تقدّم أناشيد وأغاني السطمبالي بلهجة غير عربية وإن كانت مشابهة لها، وتكون فيها ملفوظات لمخاطبة قوى روحية من غير جنس البشر مثل:

"قلاديّة" و"بابا جاطو" و"أمي يانا" و"يامو" . .

ويعتبر جماعة السطمبالي بمثابة الطريقة الصوفية القائمة بذاتها، وعناصرها عبارة عن مريدين لهذه الطريقة، وأغلبهم دوما من الزنوج ومن أتباع ومريدي الولي سيدي سعد الشوشان ويرى الصادق الرزقي أن هذه الطريقة تردّ أسسها الأولى إلى سيدي الحشاني (19) ولا بدّ أن نشير إلى استمرار هذه الطريقة تردّ أسسها الأولى إلى سيدي الحشاني(19)، ولا بد أن نشير الى استمرارهذه الطريقة إلى الآن وأهمية الدور الّذي تقوم به في الحياة الثقافية والاجتماعية.

## الحضرة والتقاء أناشيد كل الطرق الصوفية

الحضرة - اصطلاحا-هي مفهوم ذو دلالة صوفية روحيّة يعني بلوغ الكمال في مدارج العرفان الإلهي، مع تحصيل النشوة القصوى بإدراك الأسرار وانكشاف الحجب عن الحقيقة، وهي عبارة عن إقامة في الملكوت يحصل بمدامة الذكر والإنشاد وتسمّى بالحضرة الربانية، أوبحضرة الشهود، وهي تعني كذلك حضرة ديوان الولي مؤسس الطريقة، أي أوتاده وأبداله من البشر ومن الروحانيين الذيم سخرهم له اللّه جزاء لطاعته وتقديرا لمكانته، وهذا المفهوم ذو الدلالة الواسعة مستعمل لدى أغلب الطرق الصوفية(20).

منذ موسم1993 / 1994 شهدت البلاد التونسية ميلاد عرض موسيقي مسرحي كبير يحتوي على نماذج من أناشيد وأذكار مختلف الطرق الصوفية قدّمت ضمن بناء مشهدي محكم ومقيّد بقيم جمالية وفنية متنوعة تحت اسم "الحضرة" وقد قام بإنجازه المخرج المسرحي الفاضل الجزيري والموسيقي سمير العقربي.

وتتركب مشاهد هذا العرض الّذي انتشر بصورة كبيرة وطنيا وعالميا ونال إعجابا كبيرا من لوحات ومشاهد تجسد "خرجات" الطرق الصوفية بتونس وطريقة احتفالها بالمواسم والأعياد وذكرى المولد النبوي الشريف وقد اهتمت عملية الإخراج المسرحي بتصوير أسلوب انتظام المريدين (الذاكرين والحضّارة ويصطلح عليهم بالخمّارة) أي الّذين يختمرون وينتشون سكرا بالمحبّة الالهية، في صفوف أو على شكل حلقات معينة جلوسا أو وقوفا، كما اشتهر ذلك عند أغلب الطرق الصوفية وخاصة العيساوية الّتي عرفت بهذا اللون من الذكر والإنشاد (مالوف الجدّ) وصارت مركزا له.

ويضم العرض في طياته ألوانا من أناشيد وأذكار مختلف الطرق الصوفية الشاذلية والسلامية والعيساوية والعزوزية والطيبية، سيما ما يقدمه المريدون والمعتقدون في صلاح الأولياء وبركتهم من مدحات وقصائد. وتمّ الاعتماد في هذا العرض بصفة أساسية على آلات الايقاع الّتي فاق عددها الستين وكلها من جنس الدفوف والرق والنغارات. مع مصاحبة بآلة "الكونتربـاص" أو "القيتارباص" وأحيانا آلة الكمنجة لمساعدة المنشد على ضبط طبقة الأداء والتحكم في الدرجات الصوتية، دون القيام باللوازم اللحنية وذلك حتّى يكون ثمة وفاء لتقاليد الإنشاد الصوفي، واستخدمت هذه الآلة لايجاد نوع من الصدى والزخرفة لكن ثمة وفاء لتقاليد الإنشاد الصوفي، واستخدمت هذه الآلة لإيجاد نوع من الصدى والزخرفة لكن باقتضاب كبير فالأولوية أساسا لآلات الايقاع، واتقان النطق وسلامة مخارج الحروف، وذاك ما يستوجبه الانشاد الّذي يعتبر أساسا أداء صوتيا متقنا بنبرة مؤثرة لقصائد صوفية ومناجيات في العشق الإلهي وبتسام روحاني كبير مع جودة في النطق وقوّة في التعبير.

وقد عمل سمير العقربي على تطريز أناشيد الحضرة بنماذج من أساليب التعدد والتوافق الصوتي، وضبط نظامها النغمي بدقة مع إيجاد تجاوب بين الأصوات المؤدية زاد هذه الأناشيد جمالية ومنحها قدرة على التأثير في وجدان السامع.

كما فسح العقربي المجال واسعا لعنصر الارتجال في الإنشاد الصوفي وهو ما جعل هذه الأناشيد تبدو دائما كما لو كانت تقدم لأول مرة. أما الجزيري فقد كان وراء إعادة أجواء حياة الزوايا إلى المشهد الثقافي الحاضر، وإلى حياتنا المعاصرة من خلال الديكور والأضواء و الملابس، ونوع الحركة، كما أدرج المخرج في هذا العرض تلك الأحوال الّتي تعتري المريدين (الحضّارة) وهم في حال شطح على وقع الذكر، وهي أحوال يخرجون بموجبها إلى طورمن الجذب

(التخمّر) والانتشاء الّذي يفقدون به الإحساس بالعالم الخارجي، أو الوعي بكل ما هو مادّي فيقبلون على أكل الحديد والزجاج والعقارب والتمرّغ على الصبّار ووضع النار على أجسادهم دون أن يلحقهم فعل الإحراق. وللإشارة فإنّ هذا اللون من الإنجذاب انتشر بصفة أساسية عند العيساوية، ويطلق عليه لديهم إسم "الخمّاري" في حين يسمّى عند السلامية نسبة إلى سيدي عبد السلام الأسمر بالجذبة.

## الأركستر السنفوني التونسي:

تأسس "الأركستر السمفوني التونسي" سنة 1969 بمبادرة من وزارة الثقافة الّتي استقدمت لهذا الغرض عازفين من بلغاريا وقائد أركسترا من فرنسا. وكان جان بول نيكولوي J. P. NICOLLE أوّل قائد لهذا الأركستر. وذلك بهدف:

- المساهمة في الرفع من مستوى ذوق الجمهور التونسي.
- فتح نافذة فنية على روائع الإبداعات الموسيقية الكلاسيكية العالمية من خلال أدائها على هيئتها الطبيعية...

ومنذ سنة 1979 عهد بمهمّة الإشراف على هذا الأركستر لأحمد عاشور وهو حاصل على ديبلوم الموسيقى العربية سنة 1967، وواصل دراسته العليا بباريس أين حصل على شهادة التوزيع الأركسترالي والتوافق. وانضم عند عودته إلى تونس إلى الأركستر السنفوني عازف كمنجة قبل أن يصير قائدا.

ويضم الأركستر السنفوني التونسي 45 عازفا وقائدا ومديرا فنيا وموضبا عاما، كما يستضيف في إطار التعاون الثقافي العديد من العازفين العالميين وقادة الفرق المتميزين للمشاركة في عروضه الشهرية بـ "مسرح مدينة تونس" أو بإحدى الفضاءات الثقافية بالعاصمة.

وقد بدأ الأركستر السنفوني في آخر القرن 20 يعمل على دمج عناصر شابة ضمن الأركستر، مع الحرص على تقديم معزوفات للموسيقى التونسية في قالب سنفوني والمشاركة في التظاهرات الثقافية والمهرجانات.

## التوزيع الأركسترالي في الموسيقى التونسية:

التوزيع الأركسترالي كما هو معلوم تقنية غربية بالأساس ظهرت منذ القرن الثامن عشر كنتيجة للتغيرات الكبرى الّتي أدخلها سبيستيان باخ (1685-1750) على السلم الموسيقي وعلى الكتابة الموسيقية وطريقة الأداء الآلي، وقد استثمر فن التوزيع الموسيقي التقدم الحاصل في المعارف والعلوم سيما الفيزيائية منها. ويحتوي هذا الفن على تقنيات ثلاث كبرى:

- Les Hamonie "الهارموني" وتعني التطابق أو التوافق الصوتي حيث تضاف عناصر نغمية غير موجودة في اللحن الأصلي طبقا لقواعد خاصة.
- Contre point "التناقطية" وهو فن التكثيف بالألحان المتشابكة.
- Polyphonie "البيلوفوني" ويعني التعدد الصوتي داخل البناء اللحني الموحد (21).

وقد شهدت الموسيقى التونسية محاولات أولية في الستينات ضمن هذا الفن انصبت أساسا على بعض القطع التراثية قام بها صالح المهدي وعبد الحميد بنعلجية ومحمد سعادة بتأطير من لويس قافن Luis Gavin وهايدو Heido غير أنها لم تستمر، وقد حملت فرقة 71 الّتي بعثها محمّد القرفي لواء مشروع موسيقي جديد يقوم على التوزيع الأوركسترالي غير أنّه لم يتواصل، فكانت انطلاقته مجددا مع فرقة مدينة تونس للموسيقى العربية الّتي نشطت تحت لواء بلدية تونس ابتداء من سنة 1977 بإدارة محمّد القرفي. غير أن الرهان على فن التوزيع كخطاب موسيقي جديد قادر على التعبير وإخراج الموسيقى والغناء المتواتر من الرتابة لم ينجح بما فيه الكفاية ولم ينتشر على نطاق أوسع في صفوف الجماهير العريضة، ولم يخرج من دائرته الضيقة ليكتسح كل فئات المجتمع ويدخل ضمن احتياجات الذوق العام، خاصة وأنه لم يتم إلى اليوم الحسم في اعتماد التوزيع كتقنية ضرورية في أداء الموسيقى العربية، سواء في التعامل مع التراث أو في التأليف (التلحين)، ذلك أن هناك من يذهب إلى اعتبار التوزيع فنا دخيلا على الموسيقى العربيّة الّتي هي في أساسها موسيقى مقامية تعتمد أرباع البعد ومتعددة الدوائر النغمية، على عكس نظيرتها الغربية ذات المقامين الموحدين المقام الأكبر (Majeur) والمقام الأصغر (Mineur)، ويرى هؤلاء أن التوزيع الأوركسترالي يقتل روح الطرب والزخرفة في الموسيقى العربية، وهما عماد جماليتها وسر استمرارها. ونجد في آخر القرن 20 "مجموعات وفرقا موسيقية" أخرى تراهن على التوزيع لتحديث الموسيقى العربية وجعلها مواكبة لنسق






التطور مثل مجموعة البحر الأبيض المتوسط للموسيقى الّتي أنشئت في فجر التسعينات بإشراف كمال الفرجاني، ومجموعة "زخارف عربية" بأشراف محمّد القرفي.

**على سبيل الخاتمة أو في مأزق الحداثة بين قرنين:**

علّ أبرز ما يمكن أن نتوقّف عنده في خاتمة هذه الدراسة أن الموسيقى التونسية في مختلف أشكالها وأنماطها الغنائية أو الآلية منها، كانت على امتداد الفترة المعاصرة (القرن العشرين) تهفو إلى تحديث بناها المقامية وتركيباتها الايقاعية مع تطوير أساليب الأداء والتعبير بإدخال تقنيات وأساليب وآلات تنتمي في الغالب إلى الموسيقى الغربية، وهكذا ظلّ المتن الموسيقي المرجعي ينظر إليه على أنه تراث وإرث قديم مرادف لما هو تقليدي أي أنّه كائن في مقابل ما هو حديث، وهذا خاطئ من أساسه إذ الفنون لا تخضع مثل المعارف العلمية لمنطق التطوّر الخطّي التصاعدي، فما هو قديم يمكن أن يصبح في عمق الحداثة والمعاصرة بتوظيفه وإعادة قراءته وترميزه مجدّدا على ضوء هواجس الآن وتطلّعات الآتي، وهذا ما أثبته تاريخ الفن الّذي هو عود دائم إلى القديم وانبجاس منه أو على حد عبارة بودلير تظلّ "الكلاسيكية نصف الحداثة" ولا يعني هذا نفيا لتجارب وإبداعات الآخر فهي ضرورية لاستكمال حداثتنا، لكن ليس على سبيل النسخ والتلفيق ولعلّ بعض المحاولات التي ظهرت في آخر القرن بدأت تعي هذه المعادلة وأبعادها الأساسية.

وتواجه في مبتدإ هذا القرن 21 الموسيقى التونسية مثل نظيراتها في المشرق العربي والشرق قاطبة قضايا كبرى، وإشكاليات معقدة خاصة بعد التأثيرات الكبرى الّتي صارت تمارسها الأنماط الغنائية واللحنية الوافدة من الغرب والّتي تتميّز في غالبها بسرعة الايقاع وصخب الألحان وبساطة الجمل الموسيقية وهي - غالبا - مكررة تتجه أساسا إلى مخاطبة الجسد، بل هي لغة موجهة إلى الجسد فقط ومبعث له على الحركة، فقد صارت هذه الموسيقى تنتشر على حساب الأنماط الفنية المحليّة وهي بذلك تؤثر في مكوّنات الشخصية الحضارية والذاتية الثقافية التونسية. وإن كان التفتح خيارا مركزيا وطبيعة متأصلة في تاريخ هذا البلد فإنّ ذاك يكون عبر تثاقف وتواصل حضاري خلاّق فيه إخصاب وليس الأمر كما صار عندنا راهنا إذ هو اكتساح وطمس عمقته الدعاية الإعلامية المكثفة لهذه الأنماط الموسيقية الجديدة المعولمة.

إن إعادة الاعتبار للتقاليد الموسيقية والغنائية الذاتية أمر هام وهو إحياء للذات الجماعية بالأساس، كما أن ذلك يكون بمثابة أحد المرتكزات الأساسية لهذه الذات في بحثها عن المغايرة والاختلاف، فالموسيقى عنوان لتميز كل شخصية حضارية ومرآة حيّة للكيان الاجتماعي. بقي أنه من الواجب التفكير ومواصلة الجهد من أجل بثّ روح التجديد والإضافة في الموسيقى التونسية بكل أشكالها وأنماطها والعمل على انتشارها وخلق وشائج وعلائق متينة بينها وبين كل أذن وكل وجدان في شتى أصقاع العالم، وعندها فقط يمكن أن يكون لنا مكان في الحضارة الكونية، ولا نخشى على ثقافتنا من غول العولمة الّذي قد يأتي على كل شيء تحت رداء أغطية إقتصادية وإيديولوجية.



**الإحالات:**

(1) أنظر مصطفى شلبي Musique et société en Tunisie, Tunis. Ed. Salambo, 1985.

وراجع أحمد خواجة "الذاكرة الجماعية والتحوّلات الاجتماعية من مرآة الأغنية الشعبية" منشورات أليف وكلية العلوم الإنسانية والإجتماعية بتونس 1998، حيث نتبيّن مدى قدرة الأغاني الشعبية على استيعاب التحوّلات الإجتماعية الكبرى، وعلى التعبير عن طبيعة التطلّعات الكبرى للشعب التونسي منذ الفترة الإستعمارية إلى منتصف الثمانينات.

(2) راجع مجلة الحياة الثقافية عدد 5 جوان 1978دراسة فتحي زغندة "أطوار الأغنية التونسية" ص.29.

(3) أنظر الصادق الرزقي "الأغاني التونسية" الدار التونسية للنشر 1989، ص 57-58. وتذهب بعض الدراسات إلى اعتبار الشيخ أحمد الوافي (1850-1921) قد مثل لما له من ثقافة أدبية وفنية واسعة أهم مدرسة موسيقية غنائية متقنة في فجر هذا القرن وهي الّتي تخرّج منها روّاد الموسيقى التونسية من الّذين كانوا الدعامة الأساسية للمعهد الرشيدي عند تأسيسه سنة 1934 ومن هؤلاء علي بنواس والشيخ محمّد غانم والصادق الفرجاني وغيرهم من الّذين واصلوا نهج الشيخ الوافي في التأليف الموسيقي والغنائي وتنسب إلى هذا الشيخ إضافات كبرى في مسار الموسيقى التونسية منها إدخاله لمقام الشهناز في هذه الموسيقى التونسية المسمّى بـ"انقلاب الإصبعين"، انظر السفر الخامس من أسفار المالوف نشر وزارة الثقافة ص. 9 ومابعدها.

(4) أنظر .Revue tunisienne" de l'Institut de Carthage N°52 Juillet 1905, p.172-179

(5) الصادق الرزقي، المرجع نفسه، ص62، وانظر الكتيب الذي أصدره المعهد الأعلى لتاريخ الحركة الوطنية "الذاكرة الثقافية الوطنية" تونس 1997.

(6) أنظر مجلة أبلا : IBLA N°150 / Année 1982
Visages de la musique tunisienne par Mohamod Guettat. P. 37-38

(7) حول هذا الدور للموسيقى الصوفية يمكن الرجوع إلى الفصل الذي كتبه "دورينق" Dureng عن السماع في المؤلف الجماعي : Les voies d'Allah : sous la direction Alexandre: Popovic et Gilles Veinstein ouvrages publiés avec le concours du centre national du livre librairie Arthéme Fayard. 1996. p. 157-172.

(*) لون من الموسيقى والإنشاد الصوفي لا تستعمل فيه الآلات ما عدا ضبط نسق الإيقاع بأكف الأيدي، وقد اشتهر أمره عند العيساوية وبدرجة أقل عند العزوزية، وسمّي المجرد لتجرده من الآلات، بجميع أنواعها.

(**) البارون ديرلنجي هو مستشرق انجليزي الأصل يهوى الرسم والموسيقى، أشار عليه الأطباء بالإقامة في بيئة ملائمة لحالته الصحية فكانت إقامته بضاحية سيدي بوسعيد سنة 1912، فاشتدّ ولعه بالموسيقى وعمل على دراستها وتدوين أغلب أنماطها فاستجلب لذلك الباحثين والفنانين، وأعدّ بالاشتراك مع الملك فؤاد ملك مصر آنذاك وباقتراح من المنوبي السنوسي لعقد مؤتمر الموسيقى العربية بالقاهرة 1932، لدراسة قضايا هذه الموسيقى وتدوين أشكالها وقوالبها المرجعية، غير أن المرض أقعده عن ذلك فأوكل إلى مترجمه وكاتبه الخاص المنوبي السنوسي مهمّة تلاوة التقرير الذي أعدّه للغرض، كما أتم المنوبي السنوسي فيما بعد مهمّة تأليف كتاب الموسيقى العربية "La Musique Arabe" للبارون فقام بجمع الوثائق وتحقيق المسودات ليصدر الجزء السادس من هذا الكتاب سنة 1959، ولمزيد الاطلاع أكثر على هذا الموضوع يمكن الرجوع إلى مقال د. محمود قطاط، تونس والمؤتمر الأول للموسيقى العربية، دائرة المعارف التونسية، الكراس 3، 1992، منشورات بيت الحكمة – قرطاج، ص122–142.

(8) أنظر صالح المهدي ومحمد المرزوقي "المعهد الرشيدي للموسيقى التونسية" منشورات الرشيدية، 1982، ص :23 -24، وانظر محمّد السقانجي "الرشيدية" كاهية للنشر 1986، ص13 وما بعدها.

(9) صالح المهدي ومحمد المرزوقي، م. ن، ص90.

(10) أنظر مجلة دراسات عربية عدد 12/11، 1998، عادل بلكحلة، "الاجتماع الموسيقي التونسي".

(11) وردت هذه الأسماء في كتاب المعهد الرشيدي المشار إليه أعلاه.

(12+12 مكرر) انظر النشرية التي أصدرتها فرقة مدينة تونس تكريما لمحمد التريكي بإشراف محمّد القرفي 25 نوفمبر 1980 (نص مخطوط).

(13) محمّد السقانجي الرشيدية، ص 76 وما بعدها.

(14) أنظر عثمان الكعاك، الشيخ أحمد الوافي، دراسة وتحقيق صالح المهدي، منشورات المعهد الرشيدي 1981، وانظر السفر الخامس من أسفار المالوف (منشورات وزارة الثقافة).

(15) أنظر دراسة المنوبي السنوسي عن الموسيقى الشعبية بمجلة الإذاعة، ديسمبر 1963 (عدد ممتاز) حيث أورد عديد التعريفات والتحديدات الخاصة بالموسيقى الشعبية.

(16) أنظر دراسات عربية، المرجع السابق، ص126.

(17) أنظر أحمد خواجة، المرجع السابق، ص143 وما بعدها حيث يورد المؤلف النص الكامل للأغنية التي تؤرخ حادثة الزلاّج 1911 وترثي الجرجار والقطاري بعد أن صدر فيهما حكم الإعدام من قبل السلط الفرنسية.

(18) حول الثراء النغمي في موسيقى السطمبالي يمكن مراجعة دراسة زهير قوجة الواردة في العدد 11 من مجلة "الفنون والتقاليد الشعبية"، 1996 التي يصدرها المعهد الوطني للتراث بعنوان: Une tradition musicale de trans Afro Maghrébine stambali.

(19) الصادق الرزقي، م ن، ص155.

(20) هذا تعريف مختزل للحضرة ومقاماتها وهو تعريف إجرائي بالأساس. ولمزيد الاطلاع على معنى الحضرة المصطلح عليها عند الصوفية بالحضرة الالهية والتي لها تجليات مختلفة يمكن مراجعة الجرجاني "كتاب التعريفات"، مكتبة لبنان ساحة رياض الصلح بيروت، ط1990، ص 93، وكذلك يمكن العودة إلى محي الدين بن عربي "الاسرا إلى المقام الأسرى أو كتاب المعراج" تحقيق وشرح سعاد الحكيم، دندرة للطباعة والنشر ط1 1988، ص51 وما بعدها.

(21) يمكن الاطّلاع في خصوص تقنيات التوزيع وأساليبه على فهرس المصطلحات الوارد بالموسوعة الموسيقية لمحمد بوذينة، سيراس للنشر، 1991، وانظر كذلك دراسة سمحة الخولي، الصادرة بمجلة عالم الفكر، الكويت م 25 سبتمبر 1996، التراث الموسيقي العربي وإشكاليات الأصالة والمعاصرة، ص117 ومابعدها.

# مقاربة جديدة حداثية تراثية لهندسة الجملة العربية :
## حول كتاب "تحديث النحو العربي : موضة أم ضرورة ؟ الوحدة الإسنادية والجملة في النظرية والتطبيق كمثال لقراءة لسانية جديدة"

أحمد خالد

- لِمَاذَا الاهْتِمَامُ بِمَوْضُوعِ "تَحْدِيثُ النَّحْوِ العَرَبِي مُوضَة أَمْ ضَرُورَة؟"، وَلِمَاذَا اخْتِيَارُ "الوَحْدَةَ الإِسْنَادِيَّة (proposition, clause) والجُمْلَة (phrase, sentence) كَمِثَالٍ لِقِرَاءَةٍ لِسَانِيَّةٍ جَدِيدَة؟
- مَا هِيَ جَدْوَى المُقَارَبَة الجَدِيدَة - التُّرَاثِيَّة فِي آن وَاحد لِلْجُمْلَةِ العَرَبِيَّة وَوَحْدَتِهَا الإِسْنَادِيَّة؟

- أَوَّلاً: أَنْ نَطْرَحَ الآنَ قَضِيَّةً مِنْ أَهَمِّ قَضَايَا اللُّغَة العَرَبِيَّة أَعْنِي اشْتِبَاهَ "الجُمْلَة" وَ"الوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة" عَلَى النُّحَاة العَرَب القُدَامَى وَالمُعَاصِرِين لَيْسَ أَمْرًا شَكْلانِيًّا، بَلْ هُوَ طَرْحٌ لِقَضِيَّةٍ جَوْهَرِيَّةٍ إِذَا اهْتَدَيْنَا إِلَى حَلِّهَا وَبَلْوَرَتِهَا يَسَّرْنَا بِهَا خِدْمَةَ اللُّغَة العَرَبِيَّة التِي تَظَلُّ - مَهْمَا تَفَتَّحْنَا عَلَى الثَّقَافَة العَالَمِيَّة وَانْدَمَجْنَا فِي العَوْلَمَة - وَطَنَنَا الفِكْرِي وَالرُّوحِي وَآلَةَ اتِّصَالٍ وَأَدَاةَ إِيصَالٍ لِلْمَعْرِفَةِ وَتَوَاصُلٍ لِكِيَانِنَا العَرَبِيِّ فِي زَمَنِ التَّحَدِّيَات وَشُمُولِيَّة العَوْلَمَة.

- ثَانِيًا: مُقَارَبَتِي اللِّسَانِيَّة تُقَدِّمُ نَظْرَةً جَدِيدَةً، أَصِيلَةً وَاقِعِيَّةً، مَوْضُوعِيَّةً يُمْكِنُ مُشَاهَدَتُهَا بِالعِيَان، وَاسْتِسَاغَتُهَا مَنْطِقِيًّا فِي هَنْدَسَةِ وَبُنْيَةِ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّة الحَامِلَةِ لِلْمَعْنَى بِدَقَائِقِهِ وَخُصُوصِيَّاتِهِ وَتَلْوِينَاتِهِ.

وَتَصْلُحُ مُقَارَبَتِي لِجَمِيعِ أَصْنَافِ الجُمَلِ مَهْمَا تَبَايَنَتْ وَتَنَوَّعَتْ تَشْكِيلاتُهَا الهَنْدَسِيَّةُ.

- ثَالِثًا: مُقَارَبَتِي الجَدِيدَة لِبُنْيَةِ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّة هِيَ تَصْحِيحٌ لِرُؤْيَةٍ نَحْوِيَّةٍ تَقْلِيدِيَّةٍ تَارِيخِيَّة مَا زَالَتْ مُجْتَرَّةً وَهِيَ تَفْعِيلٌ وَتَحْيِينٌ لِلْعَرَبِيَّة دُونَ قَطْعٍ لِلتُّرَاث وَالأَصَالَة. إِنَّهَا مُصَالَحَةٌ مَعَ لُغَتِنَا فِي هَذَا الزَّمَن العَرَبِيِّ الصَّعْب، وَنَحْنُ عَلَى عَتَبَةِ الأَلْفِيَّة الثَّالِثَة.

- رَابِعًا: مُقَارَبَتِي الجَدِيدَة لِبُنَى الجُمْلَة العَرَبِيَّة تُمَكِّنُ مِنْ تَيْسِيرِ اكْتِسَاب آلِيَّات (مِكَانِيزْمَات) تَرَاكِيب الجُمْلَة العَرَبِيَّة. وَهَذَا أَمْرٌ أَسَاسِيٌّ لأَنَّ اللُّغَةَ تُكْتَسَبُ بِالتَّرَاكِيب لاَ بِالمُفْرَدَات كَمَا يَقُولُ ابنُ خَلْدُون. وَمِنْ سُوءِ الحَظِّ أَنَّ النَّحْوَ العَرَبِيَّ وَعِلْمَ اللُّغَة العَرَبِيَّة عُمُومًا قَدْ رَكَّزَا عَلَى المُفْرَدَات لاَ عَلَى "الجُمْلَةِ".

- مَا هُوَ مُنْطَلَقِي الأَسَاسِيُّ لِمَعْرِفَةِ الإِشْكَالِيَّةِ التِي عَالَجْتُهَا؟
- ثَمَّةَ مُنْطَلَقٌ لاَ بُدَّ مِنْهُ لِمَعْرِفَةِ الإِشْكَالِيَّة التِي عَالَجْتُهَا فِي كِتَابِي. وَيَتَمَثَّلُ هَذَا المُنْطَلَقُ فِيمَا يَلِي:

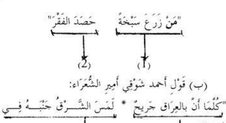
(1) "الجُمْلَةُ" (phrase, sentence) فِي جَمِيعِ اللُّغَات وَفِي مَنْطِقِ الإِنْسَانِ عَلَى الإِطْلاَقِ هِيَ "مَجْمُوعَةٌ لُغَوِيَّةٌ مُكْتَمِلَة البِنَاء، مُسْتَوْفَاةُ المَعْنَى، غَيْرُ مُرْتَبِطَةٍ بِبِنَاءٍ قَبْلَهَا أَوْ بَعْدَهَا إِلاَّ إِذَا اسْتَثْنَيْنَا السِّيَاقَ العَامَّ (Contexte général)".

فَاكْتِمَالُ البِنَاء وَاسْتِقْلاَلِيَّتُهُ عَمَّا قَبْلَهُ وَبَعْدَهُ، وَاسْتِيفَاءُ المَعْنَى، هِيَ شُرُوطٌ ثَلاَثَةٌ لِيَكُونَ التَّرْكِيبُ وَالكَلاَمُ جُمْلَةً.

(2) هَذَا المَفْهُومُ لِلْجُمْلَةِ يَنْبَغِي أَنْ يَكُونَ تَصَوُّرُهُ وَاضِحًا فِي أَذْهَانِ المُتَعَلِّمِينَ وَالمُعَلِّمِينَ سَوَاءً فِي دُرُوسِ العَرَبِيَّة أَوْ فِي دُرُوسِ اللُّغَاتِ الأُخْرَى تَمَامًا. وَهَذَا مِنَ الشُّمُولِيَّاتِ الأَسَاسِيَّةِ (Universaux formels) التِي تَشْتَرِكُ فِيهَا اللُّغَاتُ مَهْمَا تَنَوَّعَتْ وَتَبَايَنَتْ أُصُولُهَا.

(3) الإِشْكَالِيَّةُ التِي طَرَحْتُهَا وَدَرَسْتُهَا فِي كِتَابِي أُوَضِّحُهَا بِإِيجَازٍ مِنْ خِلاَلِ مِثَالَيْنِ لِبُنْيَةِ جُمْلَةٍ زَوْجِيَّةٍ (phrase binaire couple ou double):

(أ) قَوْلُ الجَاحِظ:



"مَنْ زَرَعَ سَبْخَةً حَصَدَ الفَقْرَ"
(1) (2)

(ب) قَوْلُ أحمد شوقي أمير الشُّعَرَاء:

"كُلَّمَا أَنَّ بالعِرَاقِ جَرِيحٌ * لَمَسَ الشَّرْقُ جَنْبَهُ فِي عُمَانِهْ"
(1) (2)

فِي المَنْطِقِ اللِّسَانِي عُمُومًا – بِمَا فِي ذَلِكَ مَنْطِقُ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ – هَلْ يُمْكِنُ اعْتِبَارُ المِثَالِ الأَوَّلِ:

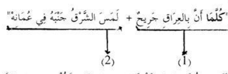
"مَنْ زَرَعَ سَبْخَةً حَصَدَ الفَقْرَ"
(1) (2)

"جُمْلَتَيْنِ" (جُمْلَة شرط وجُمْلَة جواب شرط) كَمَا فِي كُتُبِ النَّحْوِ القَدِيمَةِ وَالحَدِيثَةِ؟

- أَيُمْكِنُ السُّكُوتُ عِنْدَ الغُصْنِ الأَوَّلِ فِي البُنْيَةِ أي الوُقُوفُ عند "مَنْ زَرَعَ سَبْخَةً"؟
- فَإِذَا سَكَتْنَا بَعْدَ هَذَا الغُصْنِ فَهَلْ يَكْتَمِلُ المَبْنَى، وَهَلْ يَسْتَقِلُّ عَمَّا قَبْلَهُ وَبَعْدَهُ؟ وَهَلْ يَسْتَوْفِي المَعْنَى؟ طَبْعًا لاَ، فَلاَ يُمْكِنُ إِذَنْ أَنْ يُعْتَبَرَ ذَلِكَ الغُصْنُ جُمْلَةً إِذْ يَسْتَوْفِي المَعْنَى وَيَكْتَمِلُ المَبْنَى بِإِضَافَةِ الغُصْنِ الثَّانِي (حَصَدَ الفَقْرَ) إِلَى الغُصْنِ الأَوَّلِ (مَنْ زَرَعَ سَبْخَةً). وَهَذَا يُمْلِيهِ وَاقِعُ اللُّغَةِ وَالمَنْطِقُ الرَّصِينُ وَالتَّفْكِيرُ السَّلِيمُ خِلاَفًا لِمَا يَذْهَبُ إِلَيْهِ النُّحَاةُ القُدَامَى وَمُؤَرِّخُو النَّحْوِ وَالدَّارِسُونَ المُعَاصِرُونَ لِلُّغَةِ العَرَبِيَّةِ.
- نَفْسُ المُلاَحَظَاتِ تَنْطَبِقُ عَلَى الجُمْلَةِ الزَّوْجِيَّةِ الظَّرْفِيَّةِ فِي المِثَالِ الثَّانِي:

"كُلَّمَا أَنَّ بالعِرَاقِ جَرِيحٌ * لَمَسَ الشَّرْقُ جَنْبَهُ فِي عُمَانِهْ"
(1) (2)

مَبْنَى الجُمْلَةِ الظَّرْفِيَّةِ الزَّوْجِيَّةِ الوَاحِدَةِ هُنَا مُكْتَمِلٌ وَمَعْنَاهُ مُسْتَوْفًى بِجَنَاحَيْهَا المُتَرَابِطَيْنِ:



"كُلَّمَا أَنَّ بالعِرَاقِ جَرِيحٌ + لَمَسَ الشَّرْقُ جَنْبَهُ فِي عُمَانِهْ"
(1) (2)

وَأَسْتَعْمِلُ قَصْدًا هُنَا لَفْظَ "الجَنَاح" حَتَّى لاَ أُقْحِمَ مِنَ الآنَ مُصْطَلَح "وَحْدَة إِسْنَادِيَّة" (proposition, clause).

- لَكِنَّ كُتُبَ النَّحْوِ القَدِيمَةَ وَالحَدِيثَةَ المُتَدَاوَلَةَ لَدَى النَّاشِئَةِ العَرَبِيَّةِ تَعْتَبِرُ كُلَّ مِثَالٍ مِنْ ذَيْنِكَ المِثَالَيْنِ **جُمْلَةً مُرَكَّبَةً مِنْ جُمْلَتَيْنِ** وَهَذَا غَيْرُ صَحِيحٍ بُنْيَوِيًّا وَمَعْنَوِيًّا.

* وَمِنْ هُنَا يَدْخُلُ **الإضْطِرَابُ** وَتَحْدُثُ **اللَّخْبَطَةُ** فِي مَفْهُومِ الجُمْلَةِ عِنْدَ النُّحَاةِ وَالبَاحِثِينَ وَتَشْتَبِهُ عَلَيْهِم النَّظْرَةُ إِلَى بُنَى الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ وَتَشْكِيلاَتِهَا الهَنْدَسِيَّةِ وَمِيكَانِيزْمَاتِهَا (آلِيَّاتِهَا).

أَمَّا الوَاقِعُ اللُّغَوِيُّ المُشَاهَدُ بِالعِيَانِ وَالمُؤَيَّدُ بِالمَنْطِقِ فَيَشْهَدُ بِأَنَّ التَّرْكِيبَ كُلَّهُ فِي المِثَالِ الأَوَّلِ:

"مَنْ زَرَعَ سَبْخَةً حَصَدَ الفَقْرَ"
(1) (2)



وَفِي المِثَالِ الثَّانِي:

"كُلَّمَا أَنَّ بالعِرَاقِ جَرِيحٌ + لَمَسَ الشَّرْقُ جَنْبَهُ فِي عُمَانِهْ"
(1) (2)

بِفَرْعَيْهِمَا فِي كُلِّ مِثَالٍ فَإِنَّمَا هُوَ **جُمْلَةٌ وَاحِدَةٌ زَوْجِيَّةٌ** مُكْتَمِلَةُ المَبْنَى، مُسْتَقِلَّةٌ فِي مَبْنَاهَا عَمَّا قَبْلَهَا وَبَعْدَهَا، مُسْتَوْفَاةٌ لِمَعْنَاهَا.

فَكُلُّ مِثَالٍ هُوَ جُمْلَةٌ وَاحِدَةٌ مُتَكَوِّنَةٌ مِنْ جَنَاحَيْنِ مُتَمَاسِكَيْنِ مُتَكَامِلَيْنِ فِي البِنَاءِ وَالمَعْنَى. وَقَدْ أَطْلَقْتُ عَلَى كُلِّ جَنَاحٍ فِي الجُمْلَةِ الوَاحِدَةِ

"مَنْ زَرَعَ سَبْخَةً حَصَدَ الفَقْرَ"
(1) (2)

مُصْطَلَحَ **الوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة (proposition, clause)** مُسْتَوْحِيًا إِيَّاهُ مِنَ **التُّرَاثِ النَّحْوِيِّ بِتَعْمِيقِ** مَا اشْتَمَّهُ

بعَبْقَرِيَّتِهِ أَبُو النُّحَاة الخَلِيلُ بنُ أحمد الفراهيدي وَهوَ مُؤلّف أوّل مُعْجم لُغَوي "كِتاب العَيْن" وَوَاضِعُ عِلْم العَرُوض إلخ...

• **فَكَيْفَ اسْتَوْحَيْتَ مِنَ الخَلِيل بن أَحْمَد وَمِنْ مُسَجِّل عِلْمِهِ فِي النَّحو تِلْمِيذه "سِيبَوَيْه" مَفْهُومَ "الوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة" (proposition, clause)؟**

إنَّ جَمِيعَ الأَلْسُنِ وَاللُّغَات - وَمِنْهَا العَرَبِيَّة - تَعْتَمِدُ **"بُنْيَةً قَاعِدِيَّةً" مُؤَسِّسَةً لِجَمِيعِ أَصْنَاف بُنَى الجُمَل.** وَتَتَأَلّفُ البُنْيَةُ القَاعِدِيَّةُ التِي أَسَمِّيهَا **وَحْدَةً إِسْنَادِيَّةً مِنْ مُسْنَدٍ إِلَيْهِ وَمُسْنَدٍ** (وَهُمَا مُصْطَلَحَان خَصَّصَ لَهُمَا سِيبَوَيْهِ بَابًا مُخْتَصَرًا جدًّا فِي قَرَابة عِشْرِينَ سَطْرًا ثُمَّ تَرَكَهُ وَلَم يُطَبِّقْهُ فِي سَائِرِ أَبْوَاب "الكِتاب"، وَاجْتَرَّهُ عَنْهُ النُّحَاةُ وَالبَلاَغِيُّونَ مِنْ بَعْد بدُون تَعْمِيق وَلاَ تَحْلِيل وَلاَ تَطْوِير.

وَيُمَاثِلُ **المُسْنَدَ إِلَيْهِ وَالمُسْنَدَ** تَمَامًا فِي اللُّغَات الأُخْرَى الطَّبِيعِيَّة كَالفَرَنْسِيَّة وَالإِنْكلِيزِيَّة وَغَيْرِهِمَا المُصْطَلَحَيْن الزَّوْجَيْن **(Sujet et Prédicat)** **(Thème et Rhème) (Topic and Comment)**

فَالمُسْنَدُ إِلَيْهِ وَالمُسْنَدُ رُكْنَان أَسَاسِيَّان مُتَمَاسِكَان فِي **الوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة** لاَ يَسْتَغْنِي أَحَدُهُمَا عَنِ الآخَر.

وَتَجْمَعُهُمَا قَرِينَةٌ مَعْنَوِيَّةٌ يُسَمِّيهَا المُعَلِّمُ الأَوَّلُ لِلنَّحْو الخَلِيلُ وَتِلْمِيذُهُ سِيبَوَيْهِ **إِسْنَادًا**. وَيُسَمِّي عَبْدُ القَاهِر الجُرْجَانِي فِي كِتَابه "دَلاَئِل الإعْجَاز" تِلْكَ القَرِينَةَ **تَعَلُّقًا**. وَهيَ تُمَاثِلُ **(Connexion)** فِي المُصْطَلَح اللّسَانِي الحَدِيث كَمَا عِنْدَ Lucien Tesnière.

فَالمُسْنَدُ إِلَيْهِ فِي الوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة هُوَ المَحْكُومُ عَلَيْهِ أَوِ المَوْضُوع الذِي يُعْرَفُ بِالسُّؤَال عَنْهُ (فَهوَ المُبْتَدَأُ أَوِ الفَاعِلُ أَوْ مَا شَابَهَهُمَا).

وَالمُسْنَدُ فِي "الوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة" هُوَ المَحْكُومُ بِهِ أَوِ المَحْمُولُ (أيْ فَحْوَى الكَلاَم) (الفِعْلُ أَوِ الخَبَر).

• وَ **المُسْنَدُ إِلَيْه + المُسْنَد هُمَا العُمْدَةُ** فِي كُلِّ وَحْدَة إِسْنَادِيَّة. وَمَا سِوَاهُمَا **تَكْمِلَةٌ أَوْ فَضْلَةٌ** وَقَدْ تَكُونُ الفَضْلَةُ لاَزِمَةً لاِكْتِمَال المَبْنَى وَاسْتِيفَاءِ المَعْنَى، خُصُوصًا "المَفْعُول به".

* وَتَتَرَكَّبُ **الجُمْلَةُ** مِنْ وَحْدَة إِسْنَادِيَّةٍ وَاحِدَة فَأَكْثَر.

* وَتَرِدُ **الوَحْدَةُ الإِسْنَادِيَّةُ** دَاخِلَ الجُمْلَة **اسْمِيَّةً أَوْ فِعْلِيَّةً** كَمَا تَأْتِي **بَسِيطَةً أَوْ مُرَكَّبَةً**. وَمَهْمَا تَنَوَّعَتْ فَهِيَ دَائِمًا **وَحْدَةٌ إِسْنَادِيَّةٌ، لاَ يَتَغَيَّرُ اسْمُهَا وَمُصْطَلَحُهَا** عِنْدَمَا نَصِفُهَا مُنْدَمِجَةً فِي **الجُمْلَة**، وَمَهْمَا تَغَيَّرَتْ وَظِيفَتُهَا فِي الجُمْلَة.

• **مَا هِيَ مَرَاحِلُ الدِّرَاسَة؟**

حَاوَلْتُ إِذَنْ فِي كِتَابِي "تَحْدِيث النَّحْو العَرَبِي: مُوضَةٌ أَمْ ضَرُورَةٌ؟..." حَلَّ إِشْكَالِيَّةِ الجُمْلَة (phrase, sentence) وَ"الوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة" (proposition, clause) المُشْتَبِهَتَيْن عَلَى النُّحَاة العَرَب القُدَامَى وَالمُحْدَثِين، فَعَرَّفْتُ بِهِمَا فِي إِطَار دِرَاسَةٍ لُغَوِيَّة شَامِلَةٍ، تَارِيخِيَّة، بُنْيَوِيَّة، دَلاَلِيَّة، أُسْلُوبِيَّة. وَدَقَّقْتُ وَوَضَّحْتُ مُصْطَلَحَ وَمَفْهُومَ كُلِّ جِنْسٍ تَرْكِيبِيٍّ مِنْ ذَيْنِكَ الجِنْسَيْن اللُّغَوِيَّيْن المُعْتَمَدَيْن فِي إِخْرَاج المَعَانِي الحَادِثَة عَنِ الفِكْرِ مِنْ طَوْر القُوَّة إلى طَوْر الفِعْل.

وَاسْتَعْرَضْتُ هَنْدَسَةَ الأَنْمَاط المُخْتَلِفَة لِبُنَى الجُمْلَة البَسِيطَة وَالمُرَكَّبَة وَالزَّوْجِيَّة الشَّرْطِيَّة وَالظَّرْفِيَّة وَالطَّلَبِيَّة بِأَدَوَاتِهَا وَتَطَوُّرَ مُصْطَلَحَاتِهَا، وَبَيَّنْتُ أَوْصَافَ تِلْكَ الجُمَلِ وَوَظَائِفَهَا وَخَصَائِصَهَا الدَّلاَلِيَّةَ وَالأُسْلُوبِيَّة مِنْ خِلاَل أَمْثِلَة مُحَلَّلَةٍ مُسْتَمَدَّةٍ مِنْ أُمَّهَات الكُتُب وَرَوَائِع الأَدَب، مُنْطَلِقًا مِنَ التَّرْكِيبَة البُنْيَوِيَّة القَاعِدِيَّة المُؤَسِّسَة لِشَتَّى أَصْنَاف الجُمَل سَوَاءٌ كَانَتْ تِلْكَ البُنْيَةُ أَعْنِي "الوَحْدَةَ الإِسْنَادِيَّةَ" (proposition, clause) اسْمِيَّةً أَوْ فِعْلِيَّةً، بَسِيطَةً أَوْ مُرَكَّبَةً دَاخِلَ الجُمْلَة.

وَنَظَرِيَّةُ (المُسْنَد وَالمُسْنَد إِلَيْه) التِي عَرَضَهَا سِيبَوَيْهِ فِي "الكِتَاب" بِإِيجَاز كَبِير نَقْلاً - دُونَ شَكٍّ - عَنِ المُعَلِّم الأَوَّل الخَلِيل بن أَحْمَد العَبْقَرِيّ المُتَأَلِّق فِي العَدِيد مِنَ المَيَادِين كَالمُعْجَمِيَّة، وَالمَنْطِق، وَالحِسَاب، وَالنَّحْو، وَالمُوسِيقَى، وَالعَرُوض، قَدِ اسْتَجْلَيْتُهَا وَطَوَّرْتُهَا،

وَاسْتَوْحَيْتُ مِنْهَا بَعْدَ التَّرَوِّي وَالتَّثَبُّتِ مُصْطَلَحًا وَاحِدًا دَقِيقًا شَامِلاً لِمَفْهُومِ الجِنْسِ اللُّغَوِيِّ القَاعِدِيِّ المُؤَسِّسِ لِجَمِيعِ بُنَى الجُمْلَةِ وَالمُغَيَّبِ عَلَى مَدَى القُرُونِ مِنْ كُتُبِ النَّحْوِ رَغْمَ تَوَاجُدِهِ المُشَاهَدِ بِالعِيَانِ فِي تَرْكِيبَةِ الجُمْلَةِ أَعْنِي "الوَحْدَةِ الإِسْنَادِيَّةِ".

وَاهْتَمَمْتُ فِي بَحْثِي بِعَطْفِ النَّسَقِ بَيْنَ الجُمَلِ وَبِأَدَوَاتِ الرَّبْطِ وَظَاهِرَةِ الزَّمَنِ وَخُصُوصِيَّاتِ وَسَائِلِ أَدَائِهِ فِي اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ.

ثُمَّ خَلَصْتُ إِلَى مُمَيِّزَاتِ النِّظَامِ اللُّغَوِيِّ القَائِمِ عَلَى التَّلاَزُمِ وَالتَّكَامُلِ فِي الجُمْلَةِ بَيْنَ المَبْنَى وَالمَعْنَى، فَعَرَضْتُ وَنَقَدْتُ نَظَرِيَّةَ اللِّسَانِيِّ تَمَّام حَسَّان بِخُصُوصِ النِّظَامِ اللُّغَوِيِّ كَمَا اقْتَرَحَهَا فِي كِتَابِهِ "اللُّغَةُ العَرَبِيَّةُ مَعْنَاهَا وَمَبْنَاهَا".

وَأَبْدَيْتُ رَأْيِي فِي البُحُوثِ وَالأُطْرُوحَاتِ المُثِيرَةِ شَرْقًا وَغَرْبًا لِقَضَايَا الجُمْلَةِ فِي مَقَامَاتٍ مُتَعَدِّدَةٍ مِنْ كِتَابِي. وَأَفْرَدْتُ بَابًا خَاصًّا لِلدِّرَاسَاتِ الحَدِيثَةِ الَّتِي قُدِّمَتْ فِي إِطَارِ حَرَكَةٍ نَحْوِيَّةٍ بِالجَامِعَةِ التُّونِسِيَّةِ أَرَادَ المُشْرِفُ الأَوَّلُ عَلَيْهَا تَجْدِيدَ النَّحْوِ العَرَبِيِّ بَدْءًا مِنْ أَوَاسِطِ السَّبْعِينَات، وَأَوْجَدَ مُرِيدِينَ كَثِيرِينَ لِتَصَوُّرَاتِهِ حَتَّى الآن، فَتَسَاءَلْتُ عِنْدَمَا عَرَضْتُ دِرَاسَاتِهِمْ وَأُطْرُوحَاتِهِمْ وَعَرَّفْتُ بِهَا عَنِ الجَدِيدِ مِنْ إِسْهَامَاتِهِمْ فِي دَرْسِ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ وَهَلْ قَدَّمَتْ حَلاًّ لإِشْكَالِيَّةِ "الوَحْدَةِ الإِسْنَادِيَّةِ"؟ وَقَدْ فُوجِئْتُ بِتَغْيِيبِ الجِنْسِ اللُّغَوِيِّ "لِلْوَحْدَةِ الإِسْنَادِيَّةِ" فِي تِلْكَ الدِّرَاسَاتِ الجَامِعِيَّةِ وَإِنْ أَشَارَ إِلَيْهَا بَعْضُهُمْ فَبِاحْتِشَامٍ وَاضْطِرَابٍ.

**• لِمَاذَا هَذَا الحِرْصُ عَلَى تَجْدِيدِ النَّحْوِ؟**

فِي كِتَابِي قَارَبْتُ التَّحْلِيلَ الوَصْفِيَّ وَالمِعْيَارِيَّ الوَظِيفِيَّ لِمُخْتَلَفِ أَنْوَاعِ تَشْكِيلاَتِ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ مِنْ مُنْطَلَقِ تَرْكِيبَتِهَا القَاعِدِيَّةِ (الوحدة الإسنادية) بِنَظْرَةٍ بُنْيَوِيَّةٍ شُمُولِيَّةٍ حَدِيثَةٍ - أَصِيلَةٍ فِي آنٍ وَاحِدٍ، لاَ لِمُجَرَّدِ مُوضَةٍ أَوْ لإِشْبَاعِ نَزْوَةٍ وَالتَّظَاهُرِ بِمَظْهَرٍ شَكْلاَنِيٍّ لِتَجْدِيدٍ قَدْ يَنْقَلِبُ تَحَذْلُقًا مُضِرًّا بِفَهْمِ اللُّغَةِ وَاكْتِسَابِهَا، وَإِنَّمَا لِحَاجَةٍ وَظِيفِيَّةٍ عِلْمِيَّةٍ تَرْبَوِيَّةٍ تُمَكِّنُ المُتَعَلِّمِينَ مِنْ فَهْمِ وَاقِعِ لُغَتِهِمْ وَتَشْخِيصِ تَرَاكِيبِهَا بِدِقَّةٍ، وَاسْتِيعَابِهَا بِيُسْرٍ، وَلِمَ لاَ امْتِلاَكِ القُدْرَةِ عَلَى تَوْلِيدِ تَرَاكِيبِهَا الجَدِيدَةِ الصَّحِيحَةِ وَإِثْرَائِهَا مِنْ مُنْطَلَقِ مُثُلِ "الوَحْدَةِ الإِسْنَادِيَّةِ" وَ"الجُمْلَةِ".

أَلاَ تَرَى أَنَّ بِآلِيَّاتِ الجُمْلَةِ تُكْتَسَبُ اللُّغَةُ وَتُصْبِحُ مَلَكَةً بِتَرَاكِيبِهَا لاَ بِالمُفْرَدَاتِ كَمَا يَقُولُ العَبْقَرِيُّ ابنُ خَلْدُون الذِي اسْتَطَاعَ بِتَخَلُّصِهِ مِنِ اجْتِرَارِ النُّحَاةِ - إِذْ لَمْ يَكُنْ مثلهم نَحْوِيًّا مُحْتَرِفًا - أَنْ يَنْظُرَ إِلَى العَرَبِيَّةِ نَظْرَةً فَاحِصَةً مَوْضُوعِيَّةً بُنْيَوِيَّةً (structuraliste) قَبْلَ ظُهُورِ البُنْيَوِيَّةِ بِسِتَّةِ قُرُونٍ فِي تَعْلِيقٍ لَهُ مُوجَزٍ عَمِيقٍ بِمُقَدِّمَتِهِ كَمَا بَيَّنْتُهُ فِي البَابِ الأَوَّلِ مِنْ كِتَابِي.

فَغَايَتِي إِذَنْ بِبُعْدَيْهَا العِلْمِيِّ وَالتَّرْبَوِيِّ إِنَّمَا هِيَ تَرْغِيبُ طُلاَّبِ اللُّغَةِ القَوْمِيَّةِ فِي حِفْظِهَا وَإِتْقَانِهَا وَاكْتِشَافِ أَسْرَارِهَا، وَاكْتِسَابِ القُدْرَةِ عَلَى التَّصَرُّفِ فِي آلِيَّاتِهَا وَتَوْلِيدِ جُمَلِهَا مِنْ مُنْطَلَقِ أُصُولِهَا وَأَمْثِلَتِهَا البَلِيغَةِ، وَالإِبْدَاعِ بِهَا إِذْ لاَ تَقَدُّمَ، وَلاَ إِبْدَاعَ، وَلاَ تَأَلُّقَ إِلاَّ بِاللُّغَةِ القَوْمِيَّةِ قَبْلَ أَيِّ لُغَةٍ أُخْرَى رَافِدَةٍ لِلْفِكْرِ وَاللِّسَانِ وَمُثْرِيَةٍ لِلثَّقَافَةِ العَامَّةِ. وَقَدْ حَرَصْتُ فِي هَذَا الكِتَابِ الذِي عَالَجْتُ بِهِ قَضِيَّةً لُغَوِيَّةً نَحْوِيَّةً أَنْ تَكُونَ لُغَةُ كِتَابَتِهِ طَيِّعَةً وَأَنْ يَكُونَ أُسْلُوبُهُ مُشَوِّقًا لِلْمُخْتَصِّينَ وَالقُرَّاءِ العَادِيِّينَ.

وَمَهْمَا يَكُنِ الجُهْدُ المَبْذُولُ فِي كِتَابِي، فَمَا احْتَوَاهُ مِنْ نَظَرِيَّةٍ وَتَطْبِيقٍ إِنَّمَا هُوَ مَدْخَلٌ عِلْمِيٌّ عَامٌّ لِلْكَشْفِ عَنْ أَسْرَارِ وَخَصَائِصِ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ بِتَشْكِيلاَتِهَا الثَّرِيَّةِ المُتَنَوِّعَةِ. وَلَعَلَّ هَذَا الكِتَابَ خُطْوَةٌ عَلَى طَرِيقِ التَّصْحِيحِ اللُّغَوِيِّ لِتَتَبَوَّأَ الجُمْلَةُ مَكَانَتَهَا اللاَّئِقَةَ بِهَا فِي كُتُبِ النَّحْوِ العَرَبِيِّ وَالدِّرَاسَاتِ اللِّسَانِيَّةِ الحَدِيثَةِ، فَيُنْظَرُ إِلَى بُنْيَتِهَا بِعَيْنٍ كَاشِفَةٍ وَاقِعِيَّةٍ جَدِيدَةٍ وَلَكِنَّهَا غَيْرُ مُحَرِّفَةٍ بَلْ شَاهِدَةٌ بِتَظَافُرِ المَبْنَى وَالمَعْنَى وَتَكَامُلِهِمَا فِي النِّظَامِ اللُّغَوِيِّ!

**• مَا هُوَ الاعْتِرَاضُ فِي الدِّرَاسَةِ عَلَى مَنْ أَسْقَطَ نَظَرِيَّةَ (المُسْنَدِ إِلَيْهِ وَالمُسْنَدِ) فِي كُتُبِ اللُّغَةِ لِلتَّعْلِيمِ الأَسَاسِي بِدُونِ بَلْوَرَتِهَا فِي مُسْتَوَى البَحْثِ الجَامِعِي؟**

فَإنْ قَالَ مُعْتَرِضٌ أنَّ كُتُبَ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ المُعَدَّةَ لِلتَّعْلِيم الأسَاسِي فِي تُونس قَدْ تَدَارَكَ أصْحَابُهَا تَحْجِيبَ "الوَحْدَة الإسْنَادِيَّة"، فَأعَادُوا الاعْتِبَارَ إلَى بُنْيَتِهَا القَاعِدِيَّةِ المُؤَسِّسَةِ لِلْجُمْلَةِ، قُلْتُ: إنْ أوْجَدُوا مَفْهُومَ "الوَحْدَة الإسْنَادِيَّة" نَظَرِيًّا فَقَدْ بَاشَرُوهُ فِي كُتُبِهِمْ بِمُقَارَبَات مُضْطَرِبَةٍ مُتَضَارِبَةٍ وَمِنْ مُنْطَلَقِ تَجْرِبَةٍ لَمْ تَتَبَلْوَرْ تَمَامًا فِي مُسْتَوَى الجَامِعَةِ التُّونُسِيَّة بِقِسْمِ اللُّغَةِ العَرَبِيَّة. وَمَعَ ذَلِكَ أسْقَطُوهَا إسْقَاطًا سُلْطَوِيًّا رَافِضًا لِلنِّقَاشِ فِي كُتُبِهِم المَدْرَسِيَّة، فَاضْطَرَبَ بِاضْطِرَابِهَا المَفْهُومُ الوَاحِدُ لِلْجِنْسِ التَّرْكِيبِيِّ القَاعِدِيِّ المُؤَسِّسِ لِجَمِيعِ أنْوَاعِ الجُمَلِ إذْ عَدَّدُوا المُسَمَّيَات المُطْلَقَة عَلَى مَا سَمَّيْتُهُ بِمَرْجَعِيَّة تُرَاثِيَّة - حَدَاثِيَّة "وَحْدَة إسْنَادِيَّة" وَسَمَّوْهُ بِمُسَمَّيَات مُتَبَايِنَة عَدِيدَة، فَاشْتَبَهَ مَفْهُومُ الجِنْسِ اللُّغَوِيِّ التَّرْكِيبِيِّ الوَاحِدِ عَلَى المُؤَلِّفِين كَمَا اشْتَبَهَ عَلَى المُعَلِّمِين وَالمُتَعَلِّمِين فِي التَّطْبِيق. وَزَادُوا فِي تَمْيِيعِ مَفْهُوم الوَحْدَة الإسْنَادِيَّة بِحَشْرِهَا فِي خِضَمِّ تَرَاكِيبَ جُزْئِيَّةٍ أُخْرَى عَدَّدُوهَا وَأطْلَقُوا عَلَيْهَا عَشَرَات المُسَمَّيَات الَّتِي خَصَّصُوا لِكُلِّ وَاحِدَة مِنْهَا بَابًا عَلَى حِدَة، فَأشَرْتُ إلَيْهَا فِي البَابِ الأوَّلِ مِنْ كِتَابِي.

ثُمَّ إنَّ مَا فَرَضَهُ مُؤَلِّفُو كُتُبِ اللُّغَةِ لِلتَّعْلِيم الأسَاسِي وَسَمَّوْهُ كَمَا سَمَّاهُ مُرِيدُوهُمْ مِنْ بَعْدُ فِي كُتُبِهِمْ المُوَازِيَةِ "طَرِيقَةَ الصَّنَادِيق" بِمُحَاكَاةٍ لِعُلْبَةٍ بَعِيدَةٍ كُلَّ البُعْدِ عَنْ عُلْبَةِ شَارْل هُوكِيت (boite de Charles Hockette) فِي اتِّجَاهِ نَحْوِهِ التَّوْزِيعِيِّ (Grammaire distributionnelle). فَعُلْبَةُ هُوكِيت لاَ تَشْتَغِلُ بِالوَظَائِفِ (الإعْرَاب) بَلْ بِالمُرَكَّبَات وَوَصْفِهَا. وَقَدْ حَصَرَهَا فِي أرْبَعَةِ مُرَكَّبَات هِيَ "المُرَكَّبُ الاسْمِي" (syntagme nominal) وَالمُرَكَّب النَّعْتِي (syntagme adjectival) وَالمُرَكَّبُ الحَرْفِي (syntagme prépositionnel) وَالمُرَكَّبُ الفِعْلِي (syntagme verbal). أمَّا صُنْدُوقُهُمْ فَلاَ يَقُودُ مُسْتَعْمِلِيهِ إلَى تَحْلِيلٍ تَوْزِيعِيٍّ بِالمَفْهُوم اللِّسَانِي الغَرْبِي الدَّقِيق عِنْدَ التَّوْزِيعِيِّين بْلُومْفِيلْد وَتَلاَمِيذِه وَلاَ إلَى نَظْرَةٍ بُنْيَوِيَّةٍ تَألِيفِيَّةٍ تَحْوِيلِيَّةٍ (transformationnelle) صَحِيحَةٍ لِهَنْدَسَةِ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ مِنْ مُنْطَلَقِ "الوَحْدَة الإسْنَادِيَّة الَّتِي حَاوَلُوا إدْخَالَهَا فِي كُتُبِهِمْ بِمُسَمَّيَات أُخْرَى مُضْطَرِبَة وَمِنْهَا الغَرِيبُ المُعَاكِسُ لِلْوَاقِعِ المُشَاهَدِ وَالمَنْطِقِ المُقْنِعِ مِنْ حَيْثُ التَّقْنِين (canonisation irrationnelle). وَقَدْ رَامُوا بِمَا يُرَادِفُ فِي تَعْرِيفَاتِهِمْ "الوَحْدَة الإسْنَادِيَّة" الَّتِي اضْطَرَبُوا فِي تَسْمِيَتِهَا وَاسْتِعْمَالِهَا فِي غَيْرِ مَقَامِهَا تَجْدِيدَ النَّحْو فِي التَّحْلِيل اللُّغَوِيِّ، وَلَكِنَّهُمْ خَلَطُوا بَيْنَ مَا هُوَ تَألِيفِيٌّ شُمُولِيٌّ فِي بِنَاءِ الجُمْلَةِ وَمَا هُوَ فَرْعِيٌّ جُزْئِيٌّ احْتِرَازِيٌّ أفْضَى إلَى تَصْدِيعِ بُنْيَةِ الجُمْلَةِ وَتَشْوِيش المُتَعَلِّم المُتَدَرِّب عَلَى آلِيَةِ تَرْكِيبِهَا. وَوَاصَلُوا ذَلِكَ الخَلْطَ فِي مُسْتَوَى آخِرِ سَنَةٍ مِنَ التَّعْلِيمِ الأسَاسِي حَيْثُ يَنْبَغِي أنْ يُفْضِيَ التَّحْلِيلُ النَّحْوِيُّ إلَى النَّحْوِ التَّألِيفِي (نَحْو الجُمَلِ الوَصْفِي وَالمِعْيَارِي): Syntaxe: Analyse grammaticale structurale.

وَفِي تِلْكَ السَّنَةِ التَّاسِعَةِ يَنْتَهِي تَلْقِينُ اللُّغَةِ العَرَبِيَّةِ لِلنَّاشِئَةِ وَخُصُوصًا تَدْرِيبُ أغْلَبِيَّتِهِم المُطْلَقَة عَلَى آلِيَات بُنَى جُمَلِهَا. فَمَنْ يَنْقَطِعُ عَنِ التَّعْلِيم الثَّانَوِي وَمَنْ لاَ يَتَخَصَّصُ فِي دِرَاسَةِ العَرَبِيَّةِ بِالجَامِعَةِ يَفُوتُهُمَا التَّمَكُّنُ مِنْ آلِيَاتِ اللُّغَةِ.

نَعَمْ، لَقَدْ أرْبَكَتْ "طَرِيقَةُ الصَّنَادِيق" - كَمَا سَمَّاهَا مُقَلِّدُوهَا وَمُرِيدُوهُمْ بِتَصَرُّفٍ فِي كُتُبِهِم الرَّسْمِيَّةِ وَالمُوَازِيَةِ - المُعَلِّمِينَ وَالمُتَعَلِّمِين، وَحَيَّرَتْهُمْ، وَأفْضَتْ بِالعَدِيدِ مِنَ الأسَاتِذَةِ وَالمُؤَطِّرِينَ إلَى الشَّكِّ فِي قُدُرَاتِهِم الذِّهْنِيَّة، كَمَا آلَتْ بِالطُّلاَّبِ - وَلاَ أسْتَثْنِي الأذْكِيَاءَ المُتَألِّقِينَ - إلَى النُّفُورِ مِنْ دِرَاسَةِ لُغَتِهِمْ. فَهَلْ يَلِيقُ بِنَا السُّكُوتُ عَنْ ذَلِكَ؟

إنَّ مَا تَبَيَّنْتُهُ مِنْ سَبْرِ آرَاءِ بَعْضِ المُؤَطِّرِين وَالمُدَرِّسِين وَالمُتَعَلِّمِين، وَمَا عَايَنْتُهُ فِي تِلْكَ الكُتُب قَدْ حَيَّرَنِي بِصِفَتِي بَاحِثًا مُنْشَغِلاً بِقَضِيَّةِ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ مُنْذُ مَطْلَعِ السِّتِّينَات وَمُرَبِّيًا مُجَرِّبًا وَوَلِيًّا يَهُمُّنِي مَصِيرُ لُغَتِي القَوْمِيَّةِ لَدَى نَاشِئَتِنَا

كَمَا يَهُمُّ الأَوْلِيَاءَ جَمِيعًا.

نَعَمْ، إِنَّ وَاضِعِي تِلْكَ الكُتُبِ قَدْ حَنَّطُوا بُنْيَةَ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ وَوَضَعُوهَا فِي تَابُوتٍ وَاحِدٍ أَعَادُوهُ بِنَفْسِ الشَّكْلِ، وَمَيَّعُوا تَحْلِيلَهَا، وَفَرَضُوا تَرْتِيبَ أَجْزَائِهَا الذَّرِّيَّةِ فِي ذَلِكَ الصُّنْدُوقِ الرَّتِيبِ الإِلْزَامِيِّ الذِي ضَيَّقُوا بِهِ المَجَالَ الفَسِيحَ لِلْجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ الحَامِلَةِ لِفِكْرِنَا الإِبْدَاعِيِّ الطَّلِيقِ الحَرَكِيِّ، فَتَجَاهَلُوا وَاقِعَ البَيَانِ العَرَبِيِّ الحُرِّ ذِي التَّصَرُّفِ العَجِيبِ الذِي تَأْبَى جُمْلَتُهُ الشَّجَرِيَّةُ الدُّخُولَ فِي صُنْدُوقِهِمُ الضَّيِّقِ وَالانْحِصَارَ فِيهِ وَالاخْتِنَاقَ بِهِ، وَخَنْقَ الفِكْرِ بِاخْتِنَاقِهَا.

وَلَمَّا سَمِعَ جَامِعِيٌّ مُطَبِّقٌ لِطَرِيقَةِ "الصَّنْدَقَةِ" مَا لاحَظْتُهُ فِي شَأْنِ صُنْدُوقِهِمْ مِنْ تَضْيِيقٍ عَلَى الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ وَاضْطِرَابٍ فِي تَحْلِيلِهَا أَجَابَنِي عَنْ مُلاحَظَتِي الأُولَى بِأَنَّ صَانِعِي وَمُسْتَعْمِلِي ذَلِكَ الصُّنْدُوقِ مَعَ طَلَبَتِهِمْ بِالجَامِعَةِ وَجَدُوا الحَلَّ لِتَوْسِيعِهِ فِي إِضَافَةِ "سِرْوَالٍ" إِلَيْهِ (هَكَذَا بِصَرِيحِ عِبَارَتِهِ) إِذَا اتَّسَعَتْ مَسَاحَةُ الجُمْلَةِ وَتَفَرَّعَتْ. فَهَلاَّ يَكْفِي اضْطِرَابُ "الصَّنْدَقَةِ" حَتَّى يُضِيفُوا إِلَيْهَا "السَّرْوَلَةَ"؟

وَكَمْ تَتَعَدَّدُ فِي هَنْدَسَةِ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ البَلِيغَةِ ذَاتِ النَّفَسِ الطَّوِيلِ عِنْدَ المُبْدِعِينَ وَحَدَاتُهَا الإِسْنَادِيَّةُ، فَتَتَشَكَّلُ وِفْقَ المَعْنَى المُسْتَوْفَى بِدَقَائِقِهِ، وَتَتَنَوَّعُ، وَتَتَوَلَّدُ، وَتَتَفَرَّعُ فِي بُنْيَةِ الشَّرَاكَةِ الوَاحِدَةِ المُكْتَمِلَةِ المُتَمَاسِكَةِ بِمَفْعُولِ "العَمَلِ" (gouvernance) بَيْنَ عَامِلٍ وَمَعْمُولٍ، حَاكِمٍ وَمَحْكُومٍ فِي "دَوْلَةِ الجُمْلَةِ" التِي قَدْ تُشْبِهُ النَّصَّ الطَّوِيلَ وَمَا هِيَ بِنَصٍّ بَلْ جُمْلَةٌ وَاحِدَةٌ ذَاتُ أَغْصَانٍ وَفُرُوعٍ مِنَ "الوَحَدَاتِ الإِسْنَادِيَّةِ" التِي تَجَاهَلَهَا النُّحَاةُ عَلَى مَدَى القُرُونِ أَوْ قُلْ تَحَجَّبَتْ عَنْهُمْ رَغْمَ ظُهُورِهَا المُشَاهَدِ فِي الكِتَابَةِ الحَيَّةِ وَتَنَسُّمِ الخَلِيلِ وَتِلْمِيذِهِ سِيبَوَيْهِ لِوُجُودِهَا المُؤَسِّسِ لِلْجُمْلَةِ فِي بَابِ المُسْنَدِ إِلَيْهِ وَالمُسْنَدِ.

**• هَلِ الدِّرَاسَةُ مُصَالَحَةٌ مَعَ لُغَتِنَا وَذَاتِنَا وَتَحْيِينٌ وَتَعْمِيقٌ لِلْعَرَبِيَّةِ؟**

نَعَمْ أَرَدْتُ فِي كِتَابِي مُصَالَحَةَ لُغَتِنَا العَرَبِيَّةِ التِي فَرَضَتْ وُجُودَهَا بِقُوَّةِ فِعْلِهَا الإِبْدَاعِيِّ فِي تَارِيخِ الفِكْرِ الإِنْسَانِيِّ لاَ العَرَبِيِّ الإِسْلامِيِّ فَحَسْب. وَإِنَّ لُغَتَنَا لاَ تَزَالُ تَزْخَرُ بِكُنُوزِ الإِمْكَانَاتِ التَّعْبِيرِيَّةِ وَالفَنِّيَّاتِ الأُسْلُوبِيَّةِ المُتَوَافِرَةِ لأَهْلِهَا وَالمُهْتَمِّينَ بِدِرَاسَتِهَا. وَإِنَّهَا لَتَنْتَظِرُ بِالتَّأْكِيدِ مِنْ مُجْتَهِدِيهِمْ مَزِيدَ الغَوْصِ فِي أَسْرَارِهَا وَاسْتِخْدَامِهَا، وَتَنْمِيَةَ أَرْصِدَتِهَا لاَ المُعْجَمِيَّةِ اللَّفْظِيَّةِ العَادِيَّةِ وَالمُصْطَلَحِيَّةِ العِلْمِيَّةِ الجُزْئِيَّةِ فَقَطْ، بَلِ البُنْيَوِيَّةِ وَالتَّرْكِيبِيَّةِ أَيْضًا بِالخُصُوصِ لأَنَّهَا أُهْمِلَتْ عَلَى مَدَى القُرُونِ رَغْمَ تَوَاجُدِهَا وَتَرَائِيهَا فِي أُمَّهَاتِ الكُتُبِ وَأَبْقَاهَا وَلَدَى فُرْسَانِ القَلَمِ وَفُصَحَاءِ البَيَانِ المُعَاصِرِينَ.

نَحْنُ الآنَ فِي حَاجَةٍ إِلَى اعْتِمَادِ مَرْجِعِيَّةٍ لُغَوِيَّةٍ صَحِيحَةٍ ذَكِيَّةٍ وَاقِعِيَّةٍ لاَ اجْتِرَارِيَّةٍ، تُوَلِّدُ بِهَا الجَدِيدَ مِنَ القَدِيمِ، وَلاَ تُشَوِّهُ مُنْطَلَقَاتِهِ الأَسَاسِيَّةَ بِاسْمِ التَّجْدِيدِ غَيْرِ الوَاعِي الذِي قَدْ يَشُدُّ الخِنَاقَ عَلَى اللُّغَةِ - كَمَا فَعَلُوا - إِذْ فَرَضُوا صَنْدَقَةً قَسْرِيَّةً قَهْرِيَّةً عَلَى الجُمْلَةِ الثَّرِيَّةِ المُتَنَوِّعَةِ الأَشْكَالِ، ثُمَّ تَوَهَّمُوا وَأَوْهَمُوا المُقَلِّدِينَ أَنَّ صَنْدَقَتَهَا بِالشَّكْلِ التَّابُوتِي الرَّتِيبِ "طَرِيقَةٌ" إِلْزَامِيَّةٌ لِتَحْلِيلِ نَحْوِهَا.

وَنَحْنُ اليَوْمَ إِذْ نَقِفُ عَلَى مَشَارِفِ الأَلْفِيَّةِ الثَّالِثَةِ - مُوَاجِهِينَ مُخْتَلَفَ التَّحَدِّيَاتِ وَأَخْطَارَهَا، وَلاَ أَقَلَّ مِنْ تَمَزُّقِ الكِيَانِ العَرَبِيِّ وَتَرَاجُعِ الثِّقَةِ فِي ذَاتِنَا العَرَبِيَّةِ وَهُوِيَّتِنَا الجَمَاعِيَّةِ فِي هَذَا المُنْعَرَجِ الصَّعْبِ الفَاجِعِ مِنْ تَارِيخِ الأُمَّةِ العَرَبِيَّةِ بَلْ مِنْ مَصِيرِ الإِنْسَانِيَّةِ - نَرُومُ لِلُغَتِنَا - وَهِيَ وَطَنُنَا الفِكْرِيُّ وَالرُّوحِيُّ الذِي نَسْكُنُ إِلَيْهِ مَهْمَا بَاعَدَتْ بَيْنَنَا صُرُوفُ الدَّهْرِ وَالحُدُودُ وَالفَوَاصِلُ، وَنَتَوَحَّدُ فِيهِ - نَرُومُ لِلُغَتِنَا أَنْ تَكُونَ لُغَةَ القَوْلِ وَالفِعْلِ، وَالبَيَانِ وَالوُضُوحِ، وَالدِّقَّةِ وَالعِلْمِ. وَلَيْسَ ذَلِكَ بِعَسِيرٍ بُلُوغُهُ عَلَى لُغَتِنَا الضَّارِبَةِ فِي عُمْقِ التَّارِيخِ وَالحَضَارَةِ إِذَا صَحَّ العَزْمُ فِي رِجَالِهَا.

**• الدِّرَاسَةُ لَيْسَتْ إِذَنْ إِسْقَاطًا عَلَى العَرَبِيَّةِ لِنَظَرِيَّاتٍ لِسَانِيَّةٍ غَرْبِيَّةٍ؟**

نَعَمْ، لَيْسَ مَا نَظَّرْتُهُ وَطَبَّقْتُهُ فِي كِتَابِي إِسْقَاطًا عَلَى وَاقِعِ لُغَتِنَا مِنْ مُنْطَلَقِ رُؤْيَةٍ فِكْرِيَّةٍ خَيَالِيَّةٍ مُصْطَنَعَةٍ، وَلَا اسْتِعَارَةً مِنْ نَظَرِيَّةٍ لِسَانِيَّةٍ غَرْبِيَّةٍ دَخِيلَةٍ. فَالدَّرْسُ العِلْمِيُّ وَالتَّحْلِيلُ الوَصْفِيُّ المِعْيَارِيُّ هُمَا اللَّذَانِ أَوْصَلَانِي إِلَى فَهْمِ الظَّاهِرَةِ اللُّغَوِيَّةِ العَرَبِيَّةِ الطَّبِيعِيَّةِ وَإِبْلَاغِهَا بِالاعْتِمَادِ عَلَى أَمْثِلَةٍ حَيَّةٍ بَلِيغَةٍ لَا مُصْطَنَعَةٍ مُتَكَلَّفَةٍ لِسَنِّ الأَحْكَامِ وَتَقْنِينِ اللِّسَانِ الحَيِّ عَبْرَ تَرَاكِيبِ الجُمْلَةِ المُتَصَالِحَةِ مَعَ بُنْيَتِهَا القَاعِدِيَّةِ، أَعْنِي "الوَحْدَةَ الإِسْنَادِيَّةَ".

فَهَذَا التَّمَشِّي أَمْلَاهُ عَلَيَّ المَنْهَجُ العِلْمِيُّ المَوْضُوعِيُّ الذِي حَرَصْتُ عَلَى اتِّبَاعِهِ فِي رُؤْيَتِي الشُّمُولِيَّةِ الوَصْفِيَّةِ وَالمِعْيَارِيَّةِ الجَدِيدَةِ - الأَصِيلَةِ لِبُنَى الجُمْلَةِ.

وَأَعْتَقِدُ أَنَّ هَذَا المَنْهَجَ يَخْدُمُ عِلْمَ اللِّسَانِيَّاتِ العَرَبِيَّةِ الحَدِيثَةِ بِمَرْجَعِيَّةٍ لَا تَقْطَعُ مَعَ السَّنَدِ التُّرَاثِيِّ الصَّحِيحِ، وَتُسْهِمُ فِي تَعْمِيقِ الدَّرْسِ البُنْيَوِيِّ وَالدَّلَالِيِّ وَالأُسْلُوبِيِّ لِلُغَتِنَا وَتَرَاكِيبِهَا خِدْمَةً لِلْعُلُومِ المَقَاصِدِ وَدَفْعًا لِحَرَكَةِ الفِكْرِ وَالإِبْدَاعِ.

وَلَعَلَّ مَا نَظَّرْتُهُ وَطَبَّقْتُهُ يَفْتَحُ آفَاقًا جَدِيدَةً لِدِرَاسَةِ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ وَتَعْمِيقِ خَصَائِصِهَا، وَيُحَفِّزُ رِجَالَ التَّرْبِيَةِ وَالمُهْتَمِّينَ بِشُؤُونِهَا إِلَى مُرَاجَعَةٍ رَصِينَةٍ ذَكِيَّةٍ لِطُرُقِ وَمَنَاهِجِ تَدْرِيسِ العَرَبِيَّةِ وَفْقَ رُؤًى جَدِيدَةٍ - أَصِيلَةٍ وَاقِعِيَّةٍ تُيَسِّرُ وَلَا تُعَسِّرُ، وَتُشَوِّقُ وَلَا تُنَفِّرُ، وَتُعِيدُ لِلْجُمْلَةِ بِتَرَاكِيبِهَا المُخْتَلِفَةِ حَظَّهَا الوَافِي.

**• هَلْ يُمْكِنُ التَّعَرُّفُ تَطْبِيقِيًّا عَلَى هَنْدَسَةِ جُمْلَةٍ عَرَبِيَّةٍ بِبُنْيَتِهَا الشَّجَرِيَّةِ المُتَفَرِّعَةِ كَمِثَالٍ مُقْنِعٍ؟**

أَخْتِمُ هَذَا التَّقْدِيمَ العَامَّ بِدَعْوَتِكُمْ إِلَى مُشَاهَدَةِ بُنْيَتَيْنِ هَنْدَسِيَّتَيْنِ لِنَمُوذَجَيْنِ مِنَ الجُمْلَةِ العَرَبِيَّةِ التِي أَعْدَدْتُ فِي تَحْلِيلِهَا الاعْتِبَارَ دَاخِلَ تَرْكِيبَتِهَا "لِلْوَحْدَةِ الإِسْنَادِيَّةِ" وِفْقَ مِعْيَارَيْنِ وَصْفِيٍّ وَوَظِيفِيٍّ.

فَانْظُرُوا بِعَيْنٍ كَاشِفَةٍ وَاقِعِيَّةٍ إِلَى تَشْكِيلِ الجُمْلَةِ بِبِنَاءٍ مُكْتَمِلٍ مُتَآلِفٍ مَعَ المَعْنَى المُسْتَوْفَى بِدَقَائِقِهِ فِي هَذَيْنِ النَّمُوذَجَيْنِ الرَّائِعَيْنِ لِكَاتِبَيْنِ مُبْدِعَيْنِ هُمَا بَدِيعُ الزَّمَانِ الهَمَذَانِي وَأَبُو حَيَّانَ التَّوْحِيدِي، فَانْظُرُوا مَلِيًّا يَا أُولِي الأَلْبَابِ!

**• المِثَالُ الأَوَّلُ (تَحْلِيلٌ بُنْيَوِيٌّ وَصْفِيٌّ).**

1 أ

قُلْتُ لِأَبِي بَكْرٍ القَامُوسِي:

- وَكَانَ كَبِيرَ الطَّبَقَةِ فِي الفَلْسَفَةِ، (2)
وَقَدْ لَزِمَ يَحْيَى بنَ عَدِيٍّ زَمَانًا، (3)
وَكَتَبَ لِنَصْرِ الدَّوْلَةِ، (4)
وَكَانَ حُلْوَ الكِتَابَةِ مَقْبُولَ الجُمْلَةِ - (5)

1. ب
ما معنى قول بعض الحكماء:

الأَلْفَاظُ تَقَعُ فِي السَّمْعِ 1.ب1
فَكُلَّمَا اخْتَلَفَتْ كَانَتْ أَحْلَى 1.ب2
وَالمَعَانِي تَقَعُ فِي النَّفْسِ 1.ب3
فَكُلَّمَا اتَّفَقَتْ كَانَتْ أَحْلَى؟" 1.ب4

• مُلَاحَظَةٌ:

هَذَا تَشْكِيلٌ بُنْيَوِيٌّ هَنْدَسِيٌّ رَائِعٌ **لِجُمْلَةٍ وَاحِدَةٍ** تَفَرَّعَتْ كَأَغْصَانِ الشَّجَرَةِ إِلَى عَشْرِ وَحَدَاتٍ مُتَرَابِطَةٍ كَجَنَاحَيْنِ يَضُمَّانِ صَدْرًا، وَتَدُلُّ عَلَى قُدْرَةٍ كَبِيرَةٍ فِي مُمَارَسَةِ آلِيَّاتِ التَّعْبِيرِ وَعَلَى إِبْدَاعٍ لُغَوِيٍّ وَأُسْلُوبِيٍّ مِنَ السَّهْلِ المُمْتَنِعِ. وَلَا عَجَبَ فِي ذَلِكَ فَالتَّوْحِيدِي مُبْدِعٌ كَبِيرٌ فِي أَدَبِنَا العَرَبِيِّ وَمُثَقَّفٌ أَلْمَعِيٌّ، يُعَدُّ مَعَ الجَاحِظِ مِنْ أَكْبَرِ أُدَبَاءِ الإِنْسَانِيَّةِ.

لَاحِظُوا فِي هَذَا التَّشْكِيلِ الهَنْدَسِيِّ لِبُنْيَةٍ كَامِلَةٍ مُوَحَّدَةٍ أَنَّ كُلَّ "وَحْدَةٍ إِسْنَادِيَّةٍ" فِي جَنَاحَيْ هَذِهِ الجُمْلَةِ وَصَدْرِهَا، وَفِي فَرْعَيْنِ مِنْ فُرُوعِ الجَنَاحِ الثَّانِي فِي (1ب2) وَفِي (1ب4) [اللَّذَيْنِ يُمَثِّلَانِ تَرْكِيبًا إِسْنَادِيًّا زَوْجِيًّا (structure binaire doublement propositionnelle) فِي ذَيْنِكَ الفَرْعَيْنِ] تُمَثِّلُ جُزْءًا فَقَطْ مِنْ تَرْكِيبٍ شَامِلٍ هُوَ جُمْلَةٌ وَاحِدَةٌ شَجَرِيَّةٌ.

Dans cette phrase architecturale, chaque proposition, et à deux reprises, chaque structure binaire doublement propositionnelle, constitue **une pièce d'un puzzle.**

فَكَأَنَّنَا بصَدَد لُعْبَةٍ لُغَوِيَّة مُمْتِعَة (un jeu agréable de langage) وَكَأَنَّنَا بصَدَد لَوْحَة تَشْكِيلِيَّة هَنْدَسِيَّة. فَمَا أَبْعَدَنَا عَن "الصَّنْدَقَة" وَ"السَّرْوَلَة"!

فَمِنْ مُنْطَلَق البُنْيَة القَاعِدِيَّة الأَسَاسِيَّة (الوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة المُؤَسِّسَة لِلْجُمْلَة) نَصِلُ شَيْئًا فَشَيْئًا إِلَى عَمَلِيَّةِ تَرْكِيب تَشْكِيلِي مُعَقَّدٍ وَلَكِنَّهُ وَاضِحٌ. وَهَكَذَا يَحْلُو لِلْمُتَعَلِّمِينَ بِمِثْل هَذَا التَّحْلِيل اكْتِسَابُ آلِيَات الجُمْلَةِ العَرَبِيَّة المُؤَسِّسَة لِلنَّصِّ الطَّوِيلِ وَالخِطَاب وَهُمْ يَلْعَبُونَ.



• المِثَالُ الثَّانِي (تَحْلِيلٌ بُنْيَوِيٌّ وَصْفِيٌّ):

"وَدُفِعْنَا إِلَى دَارٍ (I) "وَحْدَة إِسْنَادِيَّة فِعْلِيَّة" رَئِيسِيَّة فَاتِحَة

دَارٍ: مَوْصُوفٌ نَكِرَة (مَجْرُورٌ) وَهوَ فَضْلَة

قَدْ مَاتَ صَاحِبُهَا، (1) "وَحْدَة إِسْنَادِيَّة فِعْلِيَّة" مُرْتَبِطَة بِالمَوْصُوفِ النَّكِرَة "دَارٍ" وَمُتَمِّمَة لِلْوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة الرَّئِيسِيَّة (I).

وَقَامَتْ نَوَادِبُهَا، (2) "وَحْدَة إِسْنَادِيَّة فِعْلِيَّة" مَعْطُوفَة عَلَى التِي قَبْلَهَا (1)

وَاحْتَفَلَتْ بِقَوْمٍ (3) "وَحْدَة إِسْنَادِيَّة فِعْلِيَّة" مَعْطُوفَة عَلَى (1) وَ(2)

بِقَوْمٍ: مَوْصُوف نَكِرَة (مَجْرُورٌ)، فَضْلَة

قَدْ كَوَى الجَزَعُ قُلُوبَهُمْ (3.أ) "وَحْدَة إِسْنَادِيَّة فِعْلِيَّة" مُرْتَبِطَة بِالمَوْصُوفِ النَّكِرَة "قَوْ" وَمُتَمِّمَة لِلْوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة الغُصْنِ قَبْلَهَا أي (3)

وَشَقَّتِ الفَجِيعَةُ جُيُوبَهُمْ (3.ب) "وَحْدَة إِسْنَادِيَّة فِعْلِيَّة" مَعْطُوفَة عَلَى (3.أ) وَمُتَمِّمَة لِلْفَرْعِ (3)

"وَنِسَاءٍ (4) مَوْصُوفٌ نَكِرَة مَعْطُوفٌ عَلَى "قَوْمٍ" أَيْ "وَاحْتَفَلَتْ بِنِسَاءٍ"

قَدْ نَشَرْنَ شُعُورَهُنَّ (4.أ)

يَضْرِبْنَ صُدُورَهُنَّ (4.ب)

وَجَدَدْنَ عُقُودَهُنَّ (4.ج)

(4.أ)، (4.ب)، (4.ج) "وَحَدَات إِسْنَادِيَّة فِعْلِيَّة" فَرْعِيَّة، مُرْتَبِطَة بِالمَوْصُوفِ "نِسَاءٍ"



مُلاَحَظَةٌ:

كُلُّ الوَحَدَاتِ الإِسْنَادِيَّةِ الفِعْلِيَّةِ فِي هَـــذَا التَّشْـكِيلِ البُنْيَوِي مُتَعَاقِبَةٌ مُتَمَاسِكَةٌ فِي نَسَقٍ وَاحِدٍ لِجُمْلَةٍ وَاحِـــدَةٍ يَظْهَر فِيهَا عُنْصُرُ "التَّعَلُّق" (connexion) وَاضِحًا بَيْـــنَ "الوَحْدَة الإِسْنَادِيَّة" الرَّئِيسِيَّة وَالوَحَدَات الإِسْنَادِيَّة التِـــي تَلِيهَا، وَهِيَ كُلُّهَا نُعُوتٌ لِمَنْعُوتَاتٍ مُفْرَدَة (دَارٍ - قَـــوْمٍ - نِسَاءٍ).

# نظرات في "شعريات عربية"

حسين الواد

من الأحداث البارزة في مجال الدراسات الأدبية بتونس إقدام الأستاذ توفيق بكار على نشر أعماله الكاملة*، فقد صدر منها الجزء الأول في شهر أبريل 2000 موسوما بـ"شعريات عربية" من عمل دار الجنوب بتونس في 153 صفحة.

والذين لهم اطلاع على واقع الدراسات الأدبية بتونس ومتابعة لها يدركون، لا محالة، ما لهذا الحدث من أهمية ومدى القيمة التي يكتسبها.

فالأستاذ توفيق بكار وجه ثقافي بارز في تونس، إلا أنه وإن كان مشهورا معروفا في الأوساط الجامعية ولدى المثقفين، لا يكاد يعرف له القراء - عدا بعض المقالات - كتبا منشورة يمكن أن تتجلى فيها القيمة التي يستمد منها مكانته، ويستدل بها على عمق تأثيره في الثقافة الأدبية بتونس وفي التعامل مع عيون التراث الأدبي العربي وروائع نصوصه المعاصرة.

والأستاذ بكار كان قد أمضى عمره المهني مدرسا بالجامعة التونسية، تخرجت عليه أجيال وأجيال من الأساتذة والباحثين، وأسهم، إسهاما فعالا، رفقة زملائه الأساتذة مؤسسي هذه الجامعة، في إرساء تقاليد جامعية في التدريس والدراسة والبحث والتأطير تجاوز إشعاعها حدود البلاد التونسية.

ثم إن هذا الأستاذ قد اختار أن يكون مثقفا مهتما اهتماما كبيرا بالأدب التونسي المعاصر وبما يجري في ما يصطلح عليه بالساحة الثقافية، فكتب عن القصاص من أمثال علي الدوعاجي والمسعدي والبشير خريف وعن الشابي وشعراء الطليعة والشعر الحديث، وترجم نصوصا عديدة من هذا الأدب إلى اللسان الفرنسي، ودرس أعمالا جديدة كثيرة ما كانت لتلقي، لولا إصراره وكفاءته، طريقها إلى الجامعة، وعقد بين أصحابها وبين الطلبة حلقات نقاش، ونشط منابر كثيرة اعتنت بدراسة الأدب التونسي المعاصر والحديث فتناولته بالدرس والتقييم ولفتت الأنظار إلى مافيه من كنوز بعد ما كان يقابل بالاستهانة والازورار متى لم يشك في وجوده أصلا.

والأستاذ بكار يقترن ذكره بالمناهج الحديثة في الدراسات الأدبية، فمن السنة 1969 بدأ قسم العربية بالجامعة التونسية ينفتح على علم اللسانيات وعلى الاتجاهات الجديدة في التعامل مع الأدب، وأول بحث جامعي في هذا المجال أنجزه صاحبه (صاحب هذا المقال) بإشراف الأستاذ بكار. كان ذلك سنة 1972، فكان أول استعمال للمناهج الحديثة في العالم العربي في ممارسة نص قديم، نعني الدراسة التي صدرت تحت عنوان "البنية القصصية في رسالة الغفران"، إلى جانب دراسة أخرى وضعها، في التاريخ نفسه، الأستاذ سالم ونيس عن قصص البشير خريف القصيرة.

وعندما تقرر إدراج المناهج الحديثة في الدراسة الأدبية مادة من المواد المقررة كان الأستاذ بكار هو الأستاذ الذي عهد له زملاؤه بتدريسها. لم يكن بعض الأساتذة من مؤسسي الجامعة التونسية راغبين آنذاك في أن يأخذ تعليم العربية بها بهذه "البدع" التي يقوم بين الأوروبيين أنفسهم حولها جدال كبير، إلا أن ثقتهم في كفاءة زميلهم وتقديرهم لأخلاقه العلمية العالية، قد يسر لهذه المؤسسة الفتية أن تستقبل المناهج الحديثة مهيئة بذلك لروادها من الطلبة فرصة الإطلاع على النصوص المؤسسة في لغتها الأصلية لاستعمالها في ممارسة الإبداع الأدبي، واختبارها على الأعمال العيون في الأدب العربي قديمه وحديثه. وكان لذلك، في نطاق التكوين المؤهل للحصول على الأستاذية والتكوين المؤهل لمزاولة البحث العلمي، آثار طيبة على الدراسات الأدبية بتونس.

لهذه الأسباب، ولغيرها مما لم أذكره إذ السياق ليس سياق وضع ترجمة شخصية لهذا الأستاذ، أعتبر إقدامه على الشروع في نشر أعماله الكاملة، ما نشر منها في المجلات والصحف ومالم ينشر، حدثا مهما. والذي يعرفه، أهل الثقافة في تونس، أن من دروسه ما عمد بعض المتهافتين على الربح المادي ممن درسوا عليه إلى انتحالها وإظهارها ولو كان ذلك على حساب الالتزام الأخلاقي.

ومع أني أعرف جل هذه الأعمال، فقد سبق لصاحبها أن هم بإعدادها للنشر في بعض السلاسل التي أدرتها، وسبق أن نظرت في الكيفيات التي يمكن أن تجتمع به بين دفتي كتاب، فإني قد اطلعت على الجزء الأول منها بكثير من الاهتمام والفضول.

أما الاهتمام فيعود إلى السنوات التي كان يشرف فيها على بحثيّ الجامعيين الأولين. كان قد أتعبني، وإني لمدين له بذلك، عندما كان يحرص على مناقشة التصور العام والأفكار وجزئيات التركيب. فهذه فكرة لم تأخذ حظها من الدرس، وهذا رأي في حاجة إلى مزيد من التثبت، وهذا جملة ركيكة. وهذا لا يقال هكذا في العربية.

وأما الفضول فمن معرفتي بأنه كان يتهيب النشر ويخشاه. وكأنه كان ينظر دائما إلى قول ابن المقفع، إن اللفظة تمتلكها مادامت في الضمير، فإذا نطق بها اللسان ملكتك. فالنصوص تظل لديه مدة ينقحها ويراجعها ويعيد فيها النظر، دون أن تصل إلى الفوز برضاه.

كنت أتساءل عن الصيغ التي أرتضى أن يطيرها في الناس لأعمال فرغ منها ولمّا، منذ أكثر من ربع قرن من الزمان؟

يستوقفك، أول ما يستوقفك، من هذا الجزء الأول، قول صاحبه في الفاتحة التي خصه بها : "هذه نصوص من شعرنا، قديمه وحديثه، شدتني كلها بشيء فيها من سرها، وسحرها، معنى، أو رنة، أو صورة، أو فأتن من لعب الفن ماكر (. . .) امتحنت بها وفيها، مناهج النقد الحديث، فأربت على كل منهج، وتمنعت لا ترضى غير قراءة من وحيها، تلائم روحها".

فهذه الفاتحة تستوقف باقتضابها، إذ الإقتضاب من شأنه أن يستغرب من أستاذ أمضى سنين طويلة يدرس العوامل التي أسهمت في نشأة النقد الأدبي الحديث ويعرف فيها بالمنهج الشكلاني والبنيوي الاجتماعي والبنيوي اللساني وبالإنشائية، واقفا، متريثا عند حركة الشكلانيين الروس ومدرسة براغ وعند قولدمان ولوكاتش وجاكوبصون وبارت وتودوروف وجان جينيت وكلود بريمون وجوليا كريستفا وبيار ماشيري، معرجا على ميشال فوكو وأمبرتو أيكو ويوري لوتمان.

فما الذي حمله على العزوف عن وضع المقدمات التمهيدية التي تعرض لهذه المدارس وتلك الاتجاهات والنزعات بالتعريف في النظرية والإجراء والنتائج؟ وخاصة أن المادة موجودة لديه أغلبها محرر تحريرا كاملا أو جزئيا.

وإنك لتستعرض الكتاب من أوله إلى آخره فلا تصادفك فيه فقرات طويلة يتحدث فيها المؤلف عن المناهج الحديثة مكاسب نظرية ومزايا إجرائية ونتائج خطيرة تمكن منها. وفي ما عدا الصفحات الخمس التي سماها "مدخلا نظريا" في مستهل التحليل الأول، فإنه يبدو حريصا على ألاّ يتحدث عن المناهج الحديثة حديث المنظّر لها.

ويرجع هذا، في ما أقدّر، إلى ما لا يقل عن أمرين إثنين :

الأول أن صاحب هذه القراءات لا ينظر إلى المناهج إلا من حيث هي وسائل يستعين بها النظر في ممارسة النصوص. فالنص يستدعي المنهج وليس المنهج هو الذي يتسلط على النص. ثم إن المناهج في نظره، إرث إنساني عام لايلغي بعضها بعضا إلغاء تاماً، ولا تهم من حيث هي في تجادلها بقدر ما تهم من حيث ما يمكن أن نصل إليه منها. لذلك لم يكن ولوعا بالدخول في نقاشات نظرية حول المناهج الحديثة أيها أصلح بأدبنا العربي.

أما الأمر الثاني فيتعلّق بالأعمال التي يشرحها نفسها، فهذه نصوص قد اختبر بها المناهج الحديثة، وإذا بالمناهج الحديثة تضيق عن تلك النصوص مثلما ضاقت عنها من قبل سائر المناهج التقليدية والعتيقة.

ووراء هذا الموقف تكمن تلك القضية الأم، قضية النصوص الابداعية البديعة وهي تفيض دائما عن كل قراءة، فالنص الفذ هو النص الذي لاتستهلكه القراءات. وكأنّ بالنصوص الروائع طاقات شتّى مقدّرة فيها فنيا لاينجز منها القارئ إلا اليسير الذي يؤهله له زمانه أو يتطلبه منه ومنها الحال.

وهذا الموقف، وإن كانت مناهج حديثة كثيرة قد بنت عليه كيانها النظري والاجرائي، قريب مما كان قد ذهب إليه ابن خلدون في مقدمته، متى أحسنا تدبر كلامه. قال ابن خلدون متحدثًا عن علم الأدب : "هذا العلم لا موضوع له ينظر في إثبات عوارضه أو نفيها، وإنما المقصود منه عند أهل اللسان ثمرته، وهي الإجادة في فني المنظوم والمنثور" (ص553 ، طبعة مصطفى محمد. القاهرة. د. ت).

فأمر النصوص الابداعية إلى التراكم أقرب منه إلى أي شيء، وليس النص من الشعر الجاهلي بأقل تحريكا للضمائر المثقفة المرهفة من النص الحديث والمعاصر متى توافرت في كل منهما الجودة.

إذا كان هذا بعضا من شأن النصوص، فما شأن القراءة التي تخرج بها من الصمت إلى النطق، ومن الكمون إلى التوهج والفعل؟

يجيب الأستاذ بكار عن هذا السؤال إجابتين متكاملتين.

الأولى يلفت النظر إليها الشاهدان اللذان صدّر بهما هذا الجزء الأول من أعماله. أخذ الشاهد الأول عن عبد القاهر الجرجاني، وأخذ الثاني عن رومان جاكوبصون.

وإذا كانت بين العالمين الكبيرين حرمة من نسب مردها العناية بالتفقه في "فن الأقاويل" وحرمة من إبداع مردها أن كلاّ منهما وضع في المجال الذي يعني به جهازا نظريا فذا، فإن الجمع بينهما جمع بين فذاذة الشرق وفذاذة الغرب وفذاذة القديم وفذاذة الحديث، وإنها لتتجسم في أن كلاّ منهما قد جعل استغراق الإنصات إلى النصوص في صمتها الناطق بالأسرار من أسرار جودتها الفنية وبكل ما يهم الإنسان في وجوده ومصيره، في صدارة الأولويات. والإنصات إلى ذلك الصمت الناطق في النصوص البديعة هو الذي فطن له علماء الدراية ودأبوا على الأخذ به، يلقى منهم الخلف باكتشافه ما كان قد اكتشفه السلف، فاطرد في التحاليل التي وضعها الأستاذ بكار على النصوص التي انتقاها ذكرأعلام أئمة ممن كان لهم تأثير بالغ في الدراسات الأدبية والبلاغية من القدامى والمعاصرين شرقا وغربا.

أما الجواب الثاني فهو هذه القراءات التي أقامها على محاورة النصوص، وهو" السامع المحترف" الذي يعتقد أن "النص الأدبي لا يأخذنا إلا ليردنا إلى ما حواليه، ولا يدخلنا إلى ذاته إلا ريثما يخرجنا منها إلى غيره عبر كافة جدلياته" (ص106).

فالنص الأول قصيدة تنسب إلى عنترة بن شداد العبسي مطلعها :

ياطائر البان قد هيجت أحزاني
وزدتني طربا ياطائر البان

وأما النص الثاني فقصيدة لبشار بن برد طائرة الصيت في المنتقيات والمنتخبات والاختيارات والمقررات المدرسية ذكر فيها مجلسا غنائيا ومطلعها :

وذات دلّ كأن البدر صورتها
باتت تغني عميد القلب سكرانا

وأما النص الثالث فمقطوعة أو قصيدة تتكون من أبيات سبعة للحسن بن هاني أبي نواس مطلعها:

نضت عنها الرداء لصب ماء
فورّد وجهها فرط الحياء

وليس النص الرابع سوى بيت واحد من قصيدة لأبي الطيب المتنبي شهيرة.

أما مطلع القصيدة فهو:

ملومكما يجل عن الملام
ووقع فعاله فوق الكلام

وأما البيت فهو:

ذراني والفلاة بلا دليل
ووجهي والهجير بلا لثام

وأما النصان من الشعر الحديث فأولهما لأبي القاسم الشابي وهو "صلوات في هيكل الحب"، ومطلعه:

عذبة أنت كالطفولة كالأحلام
كاللحن كالصباح الجديد

والثاني قصيدة لمحمود درويش عنوانها:

"لحن غجري"

بين هذه النصوص الستة أكثر من جامع. فهي، وإن تباعدت أزمان إنتاجها واختلفت ثقافات مبدعيها، تلتقي في دورانها في فلك الغناء والتغني والطرب، إذ هي إشادة بالصبابة وأوجاعها وبالجمال ترتل له "الصلوات" وبالأنا تنتشي منه بالامتلاء أو يشجيها اغتصاب الأوطان. إنها قصائد وجدانية لا أثر فيها للحكمة أو المديح أو الهجاء أو الإخوانيات... محورها الأنا صبّ بالحب شهيد وعاشق لما في الوجود مشتاق منه إلى اللوعة والوجد، تهزه المواجد والمواجع هزا.

ثم إنها من ذلك الكلام الذي لانفع ولاربح ولا غاية ظاهرة لا لقائله ولا لمتلقيه منه، غيرما يجده فيه المبدع من قدرة على إبداع الفن ترتفع به إنسانيته وترقى إلى مصاف الابداع ويلقاه فيه متقبله من إمتاع جمالي.

أليس أن الفن يعرف، من بين مايعرف به، بأنه غير غائي وغير استعمالي وغير نفعي ولا يأتي عليه الاستهلاك. فهو ليس بضاعة من البضاعات أو منتوجا صناعيا من المنتوجات التي تشبع من جوع أو تكسو من عري أو تحمي من ضرّ أو تروي من ظمإ. وإذا كان كثير من الناس ممن لم يتبينوا للفن وظيفة في الوجود ولم يروا له فيه غاية خاصة به، قد حادوا به إلى ساذج الالتزام فحشوه مذاهب وأيديولوجيات ومرّغوا جلاله في وحل المصالح وقضاء الأوطار، فالذنب ليس للفن ذنب، إذ هو ذنب الذين لم يعرفوا لوجوده وجوبا فجعلوه بهلوانا يلعب لهم ماشاؤوا من الأدوار. وليس يعقل أن تجهد الشعوب في الولع بالفن وتعنى فيكون ولعها به من العبث أو من هوس الترف. وليس يعقل أيضا أن تكون الفنون غائية نفعية أو مفهومية وللغائيات النفعية والمفاهيم مجالات خاصة بها.

هذه النصوص التي تجمع بينها قواسم مشتركة أخرى واجهها قارئها بطرائق في الإنصات إليها من اقتراحها، وهي طرائق يجمع بينها أيضا أكثر من جامع.

فهي تشترك، من بين ماتشترك فيه، في أنها تعتمد للشعر ذلك المفهوم الذي يعده كائنا من كلام تحكمه في علاقة بعضه ببعض الأحكام التي تحكم نظام اللغة، تحكمه في علاقته بالعالم والوجود. الأحكام التي تحكم علاقة نظام اللغة بالعالم والوجود، ولكن الشعراء وهم "جهابذة الكلام" يتصرفون، إلى ذلك، في اللغة التي يستعملونها أو "يتلاعبون بها" تلاعبا هو كاللعب وإن كان جدا في جد.

وهذا المفهوم الذي اشتهر منتسبا إلى المناهج الحديثة منذ شرع أصحابها في تساؤل الأدب والشعر عما إذا كان لهما كيان في استعمال اللغة خاص بهما، إنما يضرب، في الحقيقة، بجذور عميقة في التاريخ. يدل على ذلك، من بين مايدل عليه، أن الأذهان اللطيفة لم تفتأ، منذ شغلت بالكلام على جمال الكلام، تجهد في وضع الصيغ المفهومية تطلب بها النفاذ إلى الكيفية التي يكون بها الكلام الجميل، في آن واحد، من الكلام وبائنا عنه بأسرار مافيه من جودة وجمال. ومن أقرب الصيغ (وهي كثيرة) التي وضعها العلماء في مختلف الأزمان ومتباعد الأمصار، إلى روح المناهج الحديثة وأمتنها صلة بالكلام الذي حلل به الأستاذ بكار النصوص التي حلل، نذكر، على سبيل التمثل، ما ذهب إليه الشيخ الرئيس ابن سينا في ما تحدث به عن الخطابة والشعر فقال: إن الشعر "هو الكلام على ماوجوده في اللغة فقط". يعني بذلك أنه كلام على ماليس له وجود على الحقيقة. ولكن الكلام على ماليس له وجود على الحقيقة، وهذا من إعجاز الشعر وسحره الحلال، مؤثر فعال في كل ماله في الوجود وجود على الحقيقة.

قد أقام الأستاذ بكار كلامه على هذه النصوص على التجاوب الشديد مع مقالة الشيخ الرئيس ابن سينا ومقالات أعلام آخرين جاؤوا بعده من قبيل رولان بارط ورومان جاكوبصون وبول فاليري فقال في سياق الحديث عن قصيدة عنترة: "وممازاد في وحدة المعنى والمغنى أنه لم يحدث في هذه القصيدة سوى الخطاب، وهو مزدوج، خطاب مبطن في خطاب: مناجاة العاشق لطيره ومناشدة الشاعر لغيره، وهوإلى ذلك، إلا في البيت الأول، خطاب إنشائي وليس خبريا، لا يحاكي شيئا صار، بل شيئا حبذا لو يصير" (ص33). وقال متحدثا عن قصيدة بشار: "مجلس القصيدة بلا ريب، من محض الاختراع، قوامه الكلام، ولا مرتب لشؤونه إلا ضوابط النظم من بحر وحرف ومن بيان. فنّ من قريحة هو لاشيء من حقيقة. وإن يكن له عيار فجمال الإنشاء، ولايهم بعده ماقد يكون فيه، أولايكون، من مطابقة الحال إن كانت حال. فمتى كان الشاعر، أي شاعر، موكلا بحكاية الواقع فنطالبه بالوفاء" (ص38-39). وتشترك القراءات التي وضعها صاحبها لهذه النصوص، من بين ما تشترك فيه أيضا، في أنها ترى القارئ المختص لنصوص الأدب مدّعوا لأن يعتبرها أندادا يحاورها محاورة الأنداد للأنداد. فالنص الجيد، إذ يبهرك بقوة الفن فيه، يدعوك إلى تساؤله عما بهرك به مثلما بهر غيرك وفاز بإعجابك مثلما فاز بإعجابهم، وعما جعل الشعوب، في

مختلف الحضارات ومتباعد الأصقاع، تنتقي من كلامهما كلاما تمحّضه الهوى فيسهر منها من يسهر الليالي في حفظه والحفاظ عليه. ومثلما كان النص الجيد "إنتاج اللسان والذهن والوجدان ونتاج تجارب شتى وجودية واجتماعية وسياسية وثقافية"، ينبغي أن تكون قراءته باللسان والذهن والوجدان وشخصية القارئ من حيث هو ابن من أبناء عصره منغرس في حضارة ينتمي إلى ثقافة ويحمل هوية.

فالقراءة التي يتضمنها هذا العمل "قراءة خلاقة" (ص107)، وهي، لدى المختص الذي يتحمل مسؤولية تنشئة الأجيال التنشئة التي تشدهم إلى أصولهم الثقافية وترسخهم في هويتهم الحضارية، وتزودهم بالعلم ليتربى منهم العقل وتهذب النفس ويرهف الإحساس، تحتاج إلى منهج صارم وإلى قدرات توليدية إبداعية.

ومن هنا اتجهت القراءات التي وضعها صاحبها على هذه النصوص إلى اعتماد الإجراء المخبري الذي يهتم فيه القارئ بكل ما في النص من دقائق يذكرها ذكرا علميا واصفا. فهو إزاء هذه العناصر المادية التي تتكون منها النصوص يتخذ الموقف الذي يتخذه العلماء من الظواهر التي يدرسون فيتأملونها ويذكرون الخصائص التي يبصرونها فيها. وفي هذا القسم من قراءته. يتنزل وقوفه على القوافي والبحور والإيقاعات وعلى اللغة أصواتا ومفردات وتراكيب وعلى ما يقوم بينها من علاقات التناظر والتنافر.

إلا أن للقراءة، في عمله، وجها آخر يتمثل في الإفصاح عما يحدث به النص القارئ ويحدث به القارئ النص. وفي هذا الموطن يسترسل القارئ مع ثقافته ويغرف من شخصه ومن عصره ومن وحي النص، فيدعو السؤال السؤال ويستدعي الجواب الجواب، وتعود للنصوص أرواحها. وإذ كانت الثقافة العربية الإسلامية تنتهك من أبنائها جهلا، والجهل أم الكبائر، ومن خصومها تشكيكا فيها وطمسا لمحاسنها، جرت على لسان المؤلف في تضاعيف تحاليله عبارات منها، متحدثا عما في بعض التحديث من خرق : "وماعجبي، مرة أخرى، إلا من رؤوس المحدثين اليوم، اتهموا القصيدة العربية، أول ما طلعوا، بأنها شعر أبيات، تعوزها "الوحدة العضوية" في التركيب، وبأن خيالها "لفظي بياني" لا "فني أسطوري" كخيال اليونان، ورتيبة اللحن لوحدة القافية، لا تعرف التأليف السنفوني كشعر الغرب.

رب "حداثة" تعمي وتصم. أم بات ازدراء الذات عندنا، شرطا واجبا لكل دعوى من دعاوى التجديد؟" (ص87).

ومنها، مشيرا إلى العولمة وما يثار حولها من ضجيج، في سياق الحديث عن الشعر العربي الذي ترقى إنسانيته المحلية إلى الإنسانية الكونية، إن "مادته البشري الحميم، ولا عربي إلا الإهاب، وبعض الألوان وكل اللسان. فما انتظرت لغتنا عولمة المتعولمين من أعقاب هذا الزمان لتعبر عن الإنساني الشامل وبقحها من اللفظ" (ص51).

والذي يشرّع لهذه القراءة، أن صاحبها يعتبر : "الشعر من اللغة بلا ريب، ولكنه نظام فوق نظامها، تعبير بالدرجة الثانية، كلام مخصوص ينطلق من الكلام العام ويتجاوزه فينفيه ليكون. هو "لغة في اللغة" كما يقول فاليري، إحداهما مقيدة بضابط المعجم وضوابط الصرف والنحو وليس للأخرى من قاموس إلا لا نهاية الدنيا ولا لها من نحو إلا تلاقي عناصرها بصدفة الخلق" (ص 109).

يمكن للناظر في هذه القراءات أن يتفق مع صاحبها في الوصف الذي تحدث به عن النصوص في مظهرها المادي الملموس في أبنيتها، وليس هذا بالموطن الذي يفترق فيه أهل النظر، ويمكن له أيضا أن يتفق معه في التخريجات الإيحائية والدلالية التي تهمس لها بها تلك النصوص، كما يمكن له ألا يتفق معه في هذا الموطن بالذات مع هذا الموقف أوذاك، ولكن الذي لاشك فيه أن النصوص، بهذه الطريقة في التحليل والفهم، تكتسب حياة تخرج بها من الوجود "المتحفي التراثي" من حيث هي وثائق شاهدة على التاريخ، إلى الوجود الفاعل في صنع التاريخ. فالإبداع على الإبداع في هذا الكتاب إبداع، فيه من موضوعية الأدوات الفنية، وهي موضوعية نسبية، أشياء، ومن ذاتية المبدع، وهي ذاتية نسبية أيضا، إذ هي أيضا موضوعية، أشياء.

لهذه الأسباب، مفردة ومجتمعة، يتراءى شروع الأستاذ توفيق بكار في نشر أعماله الكاملة، حدثا، في واقع الدراسة الأدبية، مهما، بصرف النظر عن اتفاق القارئ معه أو اختلافه معه. فالدرس الأدبي، في بلادنا العربية، ما رفع منه لواء الأخذ بالمناهج الحديثة وماظل منه يدور على نفسه في مجال الدرس التاريخي، يفتقر، في معظمه، افتقارا شديدا إلى النظر الجاد والواعي إلى طبيعة المواضيع والمسائل والقضايا التي يعنى بها، ذلك أنه، كثيرا ما يخلط، خلطا عجيبا، بين المنطق والغاية والموضوع والمنهج والمسلمة والاستدلال والكلام العادي والكلام الأدبي الفني والواقع والخيال والمجاز والحقيقة، وينتج، في الغالب دائما، خطابا عقيما تافه العبارة يتبرأ بعضه من بعض وتصدأ له الأذهان والأذواق. والذي لاشك فيه أن إظهار الأعمال المؤسّسة مما يساعد الأذهان على اختصار المسافة إلى ما ينفع في تقويم الفكر في اللسان وتهذيب الوجدان.

* شعريات عربيّة، توفيق بكار، دار الجنوب : تونس، 2000.

# عصـــر الـروايـة الشعريّـة

ترجمة محمّد آيت ميهوب

لماذا ترجمة هذا الفصل عن "عصـر الرواية الشعريّة؟".

منذ عقد ونصف أخذ يتردّد في أوساط الكتابة الروائيّة والنقد العربيين حديث عن تداخل الشعر بالرواية. ولئن كانت هذه الإشكالية جزءا من إشكاليّة أعمّ هي تداخل الأجناس الأدبيّة في الرواية وهو موضوع شغل النقد السرديّ الغربيّ وبدأ يثير اهتمام النقد العربيّ منذ مدّة، فإنّ لدراسة تداخل الشعر بالرواية، ميزة ليست في دراسة بقيّة أشكال التنافذ بين الرواية والأجناس الأخرى كالتاريخ والسيرة والمقالة. ذلك أنّ الشعر ظلّ يمثّل في الذهنيّة النقديّة العربيّة مرجع كلّ كتابة وأصلا ومثالا يحتكم إليه فكان اختراق الشعر الكتابة النثريّة، محاولة قديمة مع المقامات ورسالة الغفران قديما ومع التجربة الرومنطيقيّة العربيّة حديثا فيما سميّ بفنّ الخاطرة عند جبران ومع مغامرات المسعديّ العظيمة في "حدّث أبو هُريرة قال...".

وقد خفتت هذه التجربة طيلة الخمسينات والستينات والسبعينات وشطرا من الثمانينات، إذ هيمنت اتّجاهات في كتابة الرواية جعلت همّها مطاردة الواقع ونحت لغة تحاول أن تنأى عن القاموس الشعريّ الذاتيّ.

ولكنّ المتتبع للسّاحة الروائيّة العربيّة يجد أنّ صوت ازدراء الشعر أخذ يخفت منذ أواخر الثمانينات وفي التسعينات خاصّة فانبرى بعض الروائيّن يفسحون للشعر مكانة هامّة في نسيج السّرد وتجرأ بعضهم فجعل الشعر غاية الكتابة ولم تعد الأحداث والشخصيّات إلاّ غطاء خارجيا أمّا الأساس فللنزوات الشعريّة. فبرزت في هذه الفترة كتابات إدوار الخرّاط تصحبه في ذلك مجموعة من الشباب في أصقاع مختلفة من البلاد العربيّة. وظهرت على السطح مصطلحات جديدة من قبيل القصة–القصيدة والرواية الشعريّة ممّا تحدّث عنه إدوار الخراط في كتابيه "مهاجمة المستحيل"(و"الكتابة عبر النوعيّة").

إلاّ أنّ هذا الدفق الإبداعي لم يرافقه جهد نقديّ هامّ يحتضن هذه التجربة ويسائلها باحثا في أصالتها وجديدها مستكنها خصائصها البنيويّة والمضمونيّة.

فكانت ترجمة هذا الفصل من كتاب "أزمة الرواية" لميشال ريمون، محاولة لرصد خصائص تجربة الرواية الشعريّة في الرواية الفرنسيّة مطلع القرن العشرين. ولئن كان عنوان الفصل "عصر الرواية الشعريّة" يوحي بأنّ اتّجاهه تأريخيّ توثيقيّ فإنّ الكاتب استطاع بما عرف عنه من قدرة وتعمّق في الرواية الفرنسيّة أن يتجاوز التأريخ إلى التوغّل في النصوص واستخراج أهمّ مميّزات الرواية الشعريّة من حيث رؤيتها للعالم وتفاعلها مع العالم الثقافي المحيط بها لا سيّما الفلسفة والأسطورة.

وقد توصّل إلى أنّ الشعر في الرواية لا يعني بالضرورة

القضاء على لوازم الكتابة القصصيّة من أحداث وشخصيّات وحبكة بل توظيف ما لم تستطع الرواية الواقعيّة بلوغه كالرحيل في داخل الذات والكشف عن العجيب الكامن في العالم اليومي الواقعي وتوظيف الأساطير توظيفا جديدا يفكّك شفرات أسطورة العالم التقني الحديث.

فلعلّ في ترجمة هذا الفصل ما قد يفيد في قراءة الرواية الشعريّة العربيّة ويدفع النقّاد إلى وضعها موضع بحث وقد حان أوان ذلك.

**المتـرجـم.**

غداة الحرب وجدت الرواية الشعريّة شكلها وجمهورها. وكان التنافس سببا في انتشارها. وإذا كانت ملكات الروائي الحقيقيّ، قد أضحت نادرة، فذلك لأنّ الشعر بعد هيوسمان وبعد ميوموندر وبعد آلان فورنيه ، قد اكتسح الرواية سواء أتعلّق الأمر بتجميل الواقع أو الهرب منه. وكما يشير أدموند جالو، فإنّ أغلب الكتب التي ندعوها روايات إن هي إلاّ محاولات شعريّة. وقد لاحظ بنجمان كراميو: "من المؤكّد أنّ ما يطلبه الجمهور المثقّف من بعض الكتب كـ"الحديقة فوق الأورنت" أو "سوزان والمحيط الهادئ" وما تطلبه الأوساط الطلائعيّة من بعض الكتب كـ"الحواس الخمس" لجوزيف ديلتاي أو "قروي باريس" لأراغون، إنّما هو الانفعال الشعريّ تحديدا"1. وقال ألبير تيبوديه :"أضحى الروائيّ بدل أن يعبّر عن الواقع أو يعيد إنتاجه، يخلق عالما خاصّاً به"2.

فما هو الأفق الشعريّ الذي كان يرنو إليه هؤلاء الشعراء - الرواة الذين ما كانوا يرغبون3 إلاّ في الافتتان كسحرة يتوسلون رقيات وما كان همّهم سوى إنشاء عالم آخر والاحتفال فقط بما "يعلق بشغاف القلب (...) أحلامنا، وكوابسنا ورغائبنا وفواجعنا"4.؟

في البداية، اتخذت الرواية الشعرية منحى مخالفا للرواية الواقعيّة. فإذا كان أساس الرواية الواقعيّة يستمدّ صلابته من أسس الفلسفة الوضعيّة، فإنّ الرواية الشعريّة توسلت بكلّ ما أهملته هذه الفلسفة من عناصر قادت بتأثير بو ونوديه ونرفال وهوفمان وكتاب الحكايات الغرائبيّة، إلى الحركة المثاليّة والرمزيّة في آخر القرن التاسع عشر5. واستعادت فترة ما بعد الحرب6 الانتقادات الموجهة إلى الجماليّة الواقعيّة فأذيعت مقالات كان قد كتبها آلان فورنيه وهيوسمان خاصّة وباراليس وشارل موريس وكانت الانتقادات الواردة في الفصل الأوّل من كتاب "هاهناك" ضدّ الملاحظة العابرة السطحيّة، سواء أكانت موجهة إلى الطبيعيّين أو إلى علماء النفس، فقد ضمّت في خانة واحدة من الرفض والإنكار من يسمّيهم بريتون في رواية "ناديا" "مشعوذي الرواية الذين يدّعون إدارة شخصيّات مختلفة عنهم ولكنّهم يسجنون هذه الشخصيات في ملامح ماديّة ونفسيّة هي نسخة منهم لحاجات نؤثر تجاهل سببها"7. وإذا كان بريتون قد حيّا هيوسمان لكيله لكمات شديدة "للأدب النفسيّ ذي الحبكة الروائيّة"، فذلك لأنّه يلتقي وإيّاه في الميل إلى نمط روائي جديد، شعريّ دون انقطاع8 وقد كانت رواية "ناديا" أنموذجا له وكانت روايتا "العطل" و"هاهناك" مثاليه في الماضي. وهي آثار لا تزييف فيها توصل المرء إلى الروح، إنّها بمثابة جرد لحساسيّة ما.

ويمكن أن نتبيّن فيما وجّه إلى الموقف الواقعي من نقد، عدّة عناصر لعلّ على رأسها هذه الذاتيّة التي تتضمّن بتحويلها الحدث إلى شعور، دعوة إلى ضرورة تجاوز الملاحظة الخارجيّة إلى التحليل الداخليّ، وفكرة إخفاء الأشياء مهما كانت بسيطة، سرّاً على الناثر الإيحاء به كعالم ما ورائي يكمن خلف الظاهر، ومبدأ عجائبيّة الحياة اليوميّة التي كـان جول رونار قد لاحظها ووظّفها آرنو وآراغون. كما من بين هذه العناصر الميل إلى ضرب من اللّهو مع الواقع باتّخاذ مسافة منه يمكن أن ينبسط فيها أسوة بنارفال أولافورج دفق الحلم أو لطائف السخرية وآخر هذه العناصر عبادة الإحساس المرهف. ومن شأن عناصر عديدة كتنويع حلم اليقظة والتغنيّ بلطافة شيء ما ووصف سحر أحد اللقاءات، وهي عناصر طالما أثرت الرواية الشعريّة، أن تقصي البنية الصّارمة ومعها الملاحظة الواقعيّة أو النفسيّة السّائدة في الرواية .

وإنّ هذا التحول من الواقعيّة إلى الغنائية في جنس نذر نفسه لتصوير الواقع، ليعدّ علامة لا يستهان بها على أزمة الرواية. ومن هنا يتأتّى ذلك "العرج" الذي لاحظه "جالو" في فنّ ميوموندر وكلّ من كانوا مثله ممزّقين بين الملاحظة الواقعيّة والدفق الشعريّ9. وكان دوفوازان قد لعب دورا هاماً هو الآخر، في الحظوة التي بات هذا النمط من القصّ الشعريّ يزداد انتفاعا بها يوما فآخر. فقد رأى فيه فوتيا داس كما في جيرار دونرفال، رجلا وفيّا لبلاد الأخيلة وساحرا من "كوكب آخر" وهاوي غرائب وانفعالات شعريّة10. فلقد كانت آثاره "القلق الخفيف" و"حبّا في إكليل الغار" و"الفجر الوليد"،

محاولات لإدخال العجيب في الواقع وتحرير الرواية من مقتضيات الحبكة وإيلاء الصور والرموز المكانة الأهم"11.

وهكذا فقد تفجّرت فجأة بعد الحرب، تلك المياه التي ظلّت خافية بعيد المرحلة الرمزيّة. وما أن نشرت أعمال سينيوريه وقاسكيه ودروو ممّا لم يكن قد أخرج للناس، حتّى أضحت تمثّل مشهدا أدبيّا12. وخرج كثير من المغمورين من بوتقة النسيان واستعاد كثير من المشهورين مكانهم الحقيقيّ بمقتضى التطلع الجديد. فلم تنقطع نجوم رامبو ولافورج ولوتريامان عن السطوع وعاد الناس إلى منابع جيرار دونرفال13. فقد مارس تأثيرا قويّا على آلان فورنيه14 خاصّة ولعلّ نجاح فورنيه هو، إلى حدّ كبير، سبب إعادة اكتشاف نرفال15. وأخذ بروست يظهر شيئا فشيئا في صورة معلّم للرواية الشعريّة. فرغم أنّه ظلّ يعتبر دائما عالم نفس المجتمع ومدوّن أخباره، ووريث سانت سيمون وبلزاك، فقد أحبّ فيه مريدو رامبو :"قدرته على نقل سمات الحياة اليوميّة في جوّ شعريّ لا واقعي"16. وقد أكدّ جالو في سنة 1931 أن "أكثر الجوانب إهمالا" في عمل بروست لهو العنصر الشعريّ المحض عنده فسعى هذا الناقد إلى تحليل مختلف خصائص هذا الشعر عند بروست17.

وقد كانت الرومنطيقيّة الألمانيّة التي أعيد اكتشافها بعد الحرب واحدة من المؤثّرات التي مكنّت من انطلاق الرواية الشعريّة. فقد استشهد جالو في مؤلّف صيغ عنوانه على منوال عناوين كتب نرفال :"من الحلم إلى الواقع" بنوفاليس الذي سعى إلى أن تخضع الرواية إلى "جماليّة الحلم"18 وعاد هوفمان إلى الرواج وأعيد اكتشاف جان بول الذي التحق فيما يبدو بـ"تجارب السورياليّة الشعريّة أو بتجارب هذا التراث الفرنسيّ السريّ المتجّه من نرفال إلى آلان فورنيه"19.

* * *

في الوقت نفسه الذي كانت فيه الرواية الشعريّة تؤسّس لها ماضيا، كانت بصدد البحث عن جمالية وهو بحث ظهرت عنه تحاليل نظريّة مختلفة المدى. ولم يكن أحد ليمتنع عن الإشارة إلى مصاعب هذا الجنس. وأوّل هذه العوائق، خطورة انزلاق هذه الرواية في غرور رواية الفنّان20، الناشئ عن الاعتقاد بأن لا شيء يعدل الشعر وبأنّ أرواحا متفردّة في ظروف مختارة يمكن لها أن ترتقي إليه بأيسر السبل. أمّا العائق الثاني فهو وقوع الرواية الشعريّة فريسة التناقض بين مستلزمات الشاعر ومستلزمات الروائي21. فأحدهما يجعل غاية نفسه أن "يقدّم رؤية" و"يبلغ انفعالا شعوريّا بالكون"22 وأن يدفعنا إلى إدراك جمال الواقع الذي يكشف عن وجهه المستور23، بينما يسعى الثاني إلى إيهام القارئ بالواقع وهو في ذلك مسجون بحدود حكاية عليه أن يعرض تطوّرها في تماسك وتناسق، عاملا من وراء ذلك على أن يجعلنا مشغوفين بـ"لعبة الأحداث والأهواء"24. كما أن تفجّر الغنائيّة، داخل الرواية يهدّد حسب شارل دي بوس وروبار بوليه، بخلخلة الرواية عن مركزها بل وحتّى الإطاحة بقابليّة القارئ للتصديق، لأنّ "الخطر الحقيقيّ في الرواية الشعريّة يكمن فيما يدور فيها من صراع بين النثر التذكّري الاستحضاريّ وبين النثر السرديّ، بين الانطلاق الغنائيّ وبين الإشارة إلى السلوك. وقد بيّن جيلباردو فوازان في عدد خاصّ من مجلّة "ديفان" تحيّة لبول دروو25 :"إنّ كتابة رواية غنائيّة لهي إنشاء أثر قد تكون حبكته حبكة رواية حقيقيّة بيد أنّ شكلها سيحتفظ بفتنة القصيدة وفي ذلك مغامرة أدبيّة حاول مؤلّفون كثر خوض غمارها ولكن يبدو أنّ كلّهم تقريبا منوا بالفشل. ذلك أنّ أسلوب القصيدة النثريّة يعطّل الحركة ويفقدها طعمها ومن ناحية أخرى، يصطبغ تصوير الواقع اليوميّ، بتأثير هذا الأسلوب، بضرب من اللاّواقعيّة يجعله في الغالب مثيرا للسخرية. فلا يتحدّث عن البيانو ولا عن الحافلة ولا عن المصعد بمثل ما يتحدّث به عن الرباب أو عربة النصر الرومانية أو لوحة صعود العذراء إلا إذا كان الأمر هزلا ولا يتوخى في ذلك الأسلوب نفسه. فالقصيدة النثريّة تنطوي على موضوع شعريّ ومهما عظم حسن بطلة القصّة المرويّة فإنّه من الصعب (...) عليك أن تصفها بدقّة وتجعلها تحيا أمام عينيك. فالنبرة الغنائية تحول دون ذلك وستقع في إملال القارئ أو تبعثه على الضحك". وقد ارتكز الحلّ المقترح من دروو على أن لا يقدّم لنا الكاتب أوريديس الخاصّة به تقديما خارجيّا بل أن يصف حركة داخليّة محضا فلا يحتفظ من الدراما والشخصيّات إلا بما يعبّر عن اندفاعاتهم المشبوبة. وبهذه الطريقة، أمكن حسب ريمون شواب أن توقّى هذه المغامرة من "مظاهر السقوط والفتور التي تفصل بين لحظات ذروة وجود ما".

فالرواية الشعريّة تكون قابلة للحياة إذا عرفت كيف تأخذ حذرها من لحظات الذروة وتحسن توظيف الإضمار بجرأة حتّى تواري بقيّة مراحل القصّة. وما كان دروو يبحث عنه،

يلتقي مع التقنية التي استعملها بيارجان جوف في روايته "العالم القاحل" وبقيّة رواياته الأخرى. وتقوم هذه التقنية على تجاوز مجموعة من المونولوجات الموزعة في فصول موجزة يفضل أن تقع في لحظات متميّزة. وفي هذا السياق، بدت طريقة جوف لفرناندير26 "أحد الحلول، قد لا يكون الأحسن، ولكن على الأقلّ أحد الحلول الممكنة لأزمة الرواية".

ويبدو أن رواية "مولن الكبير" قد حققت نجاحا بمقياس أن "تسلسل الأحداث والمشاهد والمشاعر"، قد خضع، كما يعبّر عن ذلك روبير بوليه27، إلى "ضرورات العقل والحياة، وإن كانت تقوم مع ذلك على منطق أخفى". ففي هذه الرواية بدل أن يتنافى المبدآن الاثنان، الروائي والشعري، نراهما متداخلين، ولا يمكننا أن نتذوّق هذه الرواية تماما إلاّ إذا كنّا لا نصغي إلى الأحداث والشخصيات في حدّ ذاتها بقدر ما نصيخ السّمع إلى "صوت معيّن أو جرس خاص" يمكننا أن نسميه : صوت المؤلّف"28.

تلمس هذه الاعتبارات كثيرا من النقاط التي اقتربت منها الخصومة التي فجّرتها هذه الرواية. فبينما لم يعتبر ليوتو في بحثه لوكاردينول وفالاي سنة 1905، الروائيين إلاّ صنّاع مغامرات أكثر منهم أرواحا ملتهبة، لرغبة التعبير عن الذات، ها هي رواية شعريّة استطاعت بفضل انبثاقها عن انفعال أوليّ وبفضل توظيفها القصّة لغاية التعبير عن "جانب ذاتيّ" لا يختزل"، أن تمنح قيمة واعتبارا لجنس أدبيّ طالما حطّ النقد من قدره.

ولكن هل وفت "مولن الكبير" نفسها بوعود الرواية الشعريّة ؟ وأيّة رواية يمكن أن تفي بذلك ؟. فقد كان في أقوال الروائي ما يبعده عن الشعر. وكان جان كاسّو29 قد ذكر في "باراّيس أو اعتزال الشاعر" بعد أن أورد مقاطع نصيّة رائعة تبيّن عند باراّيس شعورا بضرب من الفشل :"قال المعلّم قبيل موته، إنّها السّاعة، لقد حان لأغنيتي الذاتية والخاصة أن تتحرّر من الشكلية والحادثة".

* * *

كان يمكن لهذه العوائق الجماليّة المرتبطة بالرواية-القصيدة أن تقود إمّا إلى خيانة الرواية أو مجانبة الشعر. فكان من الصعب أن نعرف في أحيان كثيرة هل نحن إزاء روائيّ ضال" أو شاعر مخلوع. وقد كتب كراميو في 192730 :"لعلّه قد حان أوان إحصاء كلّ نفائس قصّاصي ما بعد الحرب للتخلص من الواقعيّة". ولكن تبيّن أن قائمة من هذا النوع صعب تحقيقها حتّى بعد أربعين سنة من ذلك التاريخ. فقد نجد أنفسنا منجريّن إلى الاستشهاد بأغلب روائيّي هذه الفترة كأرتو وجيرودو وكاسو وكوكتو طبعا ولكن مورياك وغرين أيضا : فلقد كانت روايات مورياك شبيهة بالقصائد لخصائص بنيتها وتقديمها الإيحاء على السرّد ولما في نثرها من تموّج واهتزاز. أمّا روايات جيرودو وكاسّو وكوكتو فكانت تسعى إلى الإيحاء بمناخ ما أكثر من سعيها إلى سرد حكاية. وبلغ استحضار العالم الإلهي عند برنانوس مرتبة أدب ما ورائيّ لاشكّ في قيمته الشعريّة وقد كانت بذوره موجودة عند هيوسمان. وأهدت الميادين الجديدة المفتوحة على الحساسيّة - كالحلم والهذيان واللاّوعي - الشعر، مسالك جديدة إلى الرواية كما أنّ تقنية المونولوج ووجهة النظر غالبا ما كانتا تبدلان نمطا سرديا بنمط شعري31. فقد التقت في فترة ما بعد الحرب، كلّ الأجيال من باراّس إلى بريتون واشتركت في عبادة الشعر في الرواية. فكأن كثيرا من العقول قد أمضت على ذلك المبدأ الأوّل من البيان السوريالي "القائل :"إنّ العجيب وحده قادر على إخصاب آثار تابعة لجنس أدبي أدنى كالرواية"32 وكان كثير من شخصيات رواية ما بعد الحرب يشبه بطل لاربو ذلك "الممتلئ بحلم أن يحول إليه كلّ شيء"33 واستطاع جوهاندو أن يصل في رواية "آل بنسيغران" إلى تأليف العجيب من عناصر عاديّة محققا بذلك جزءا من مثل جيله الأعلى. أما سوبرفيال الذي جاور في "رجل البمبا" بين الخصائص الواقعيّة والخصائص الشعريّة، فقد نجح في "سارق الأطفال" في أن ينشئ من وراء الحادثة قصّة ثانية تتحرك في فضاء شعريّ. أما عن جان كاسّو، فقد غادر الواقع ليستحضر في "تناغمات فيينّا" أخيلة فاتنة ويقترح مناخا رومنطيقيا تنصهر فيه الحكاية في الشخصيات. وما أكثر الكتاب الذين مثل سلمون، كانوا قد بدؤوا حياتهم الأدبيّة شعراء ولم ينقطعوا عن الشعر حتّى بعد أن أصبحوا روائيّين ! فما الجدوى من أن نستعرض كلّ الأسماء التي من دلتاي إلى كوكتو ومن آراغون إلى سوبرفيال، يمكنها أن تظهر في قائمة إحصائيّة للرواية الشعريّة ؟ لكن في المقابل، لن يكون من لغو الحديث أن نذكرّ بالخطوط العريضة للاتّجاهات الأساسيّة في كلّ هذه المحاولات.

لقد كان لآلان فورنيه ومن قبله جول رونارميل إلى إدخال

الغريب في الواقع ومن هنا مأتى ذلك الانحراف34 الذي بمقتضاه تكفّ الأشياء وقد تقطّعت بها الأسباب عن الانتماء إلى صلابة عالم العلل والنتائج. ذلك أنّ جول رونار المتعوّد على التمعّن في الأشياء إلى حدّ الهلوسة، كان قد استشعر كلّ ما يمكن أن نستفيده من عجائبيّة، حديثة هي آخر ما وصلته التقنية. فقد كتب في يوميّاته :" لقد غدت باريس عجائبيّة هذه هي قطاراتها دون خيل... ويخيّل للمرء أنّه يعيش في بلد الأخيلة"35.

وكان ألكسندر أرتو أوّل من ورث حدس جول رونار هذا. ففي كلّ الأحوال كان هو الذي نجح أكثر من غيره في السيّر على هذه الدرب36. لكنّ محاولته لم يكتب لها أيّ مستقبل كما يذهب إلى ذلك بوضوح أندريه تاريف لأنّ "الاعتياد يذهب شيئا فشيئا، بالسحر والشعر"37.

وإذا كان آرتو قد وجد هذا العجيب في اختراعات العلم الحديث وحصل عليه كاسّو باستحضار خيالات الرومنطيقيّة، فإنّ بريتون وآراغون قد اكتشفاه في كتابة تقارير عن اللقاءات والجولات التي كانا يقومان بها عبر باريس ولكن لا في "ناديا" ولا في "قرويّ باريس" نجد رواية. ولا يعود ذلك إلى حضور المؤلف المباشر بالإعلان عن اسمه ولا إلى رفضه خداع القارئ باختلاق شخصيات فحسب، بل لقد حذف كل تنسيق سرديّ واستغني عنه. فلم تعد الرواية أكثر من خواطر ومشاهد ممتلئة استطرادات شديدة التنوّع. وبدلا من أن يفرض هؤلاء الكتاب كونا خياليا، تعلّقت همّتهم بالكشف عن حضور ما هو كائن. فباسم الحياة، ولّى السورياليّون وجوههم عن الرواية فكانوا بحقّ، كما يذكر بريتون ذلك38، ورثة هيوسمان برغبتهم في الكشف عن النحو الذي تنتظم عليه الأشياء إزاء الروح، وبالمثل عن النحو الذي تنتظم عليه الروح إزاء الأشياء. فلم يكن من الغريب أن تبدو رواياتهم أشبه بمقطوعات كانت جولاتهم تعلة لها39.

ولكلّ جيل جرسه وصداه. فقد كان باراْس يتقن العثور على الشعر حتّى وهو يروي حكاية. وبعيدا عن فكرة العجيب اليوميّ والميثولوجيا الباريسيّة الجديدة، كان يستنطق الانفعالات الشعريّة من مخطوطات شرقيّة تعود إلى القرن الثالث عشر كما بحث عن ذلك من قبل في الوقائع اللورينيّة : وسواء في "التلّ الملهم" أو "حديقة على الأورنت"، فقد توفر في كلا الأثرين حكاية مصحوبة بانقلاباتها الفجئيّة وبشخصيّاتها، حكاية بأتمّ معنى الكلمة ولكنّها تتميّز أيضا بتدخلاّت الراوي المستمرّة متمتّعا بقصتّه، متلذّذا طعمها. فما عسى أن تكون الهواية إن لم تكن ذلك العجب السريّ الذي تجده الذات وهي تنصت إلى الأصداء التي يبعثها فيها مشهد ما أو حدث من الأحداث ؟. وهكذا كانت القصّة عند باراْس بمنجاة من التفكّك بيد أنّها قد اختزلت فلم تعد تمنح أكثر من التعبير بإيقاعات محكمة وبأسلوب بارع، عن المتع التي يثيرها استحضار عالم بعيد وأرواح فريدة.

إلاّ أنّ أهمّ مسلك للرواية الشعريّة كان في ناحية أخرى. فيما يسميّة تيبوديه40 "الرواية الريفيّة الملحميّة". فدائما كان تصوير الحياة الريفيّة يمثّل مادّة شعريّة أكثر عفويّة من مغامرات المدينة الواقعيّة الرتيبة. وقد كان للرواية الريفيّة تراث بأكمله تتبّع هـ. ماتّي في 1917 تطوره من صاند إلى راموز41. فقد سبق للرواية الفلاحيّة أن عثرت مع جورج صاند على كلّ طهارة رؤية الأرواح البدائية بمخاوفها وتشاؤمها وتعظيمها العالم بفعل المخاوف ونسبها إلى الطبيعة قوى سحرية خارقة. ولكن في الآن نفسه فقد ظل الإنسان أيضا يمجد ويعظم في دورة الأعمال والأيّام. أمّا بعد الحرب، فقد غدت الرواية الفلاحيّة مع راموز خاصّة، ولكن أيضا مع بورا وجيونو أنموذج الرواية التي ينجح فيها العجيب كأحسن ما يكون في أن يذوب في أحداث القصّة مستعيدا ما كان عند الشعراء الملحميّين، لا نشوة خاطفة ولكن إطار السرد نفسه.

وقد كتب بيار ميل42:"لئن وقف البعض إزاء أدبنا الروائي الحالي مشوشي الذهن، فربما يعود ذلك إلى أنّ شيئا ما بصدد الحدوث، هو ردّ فعل أكثر أهميّة من ذاك الذي واجهت به المدرسة الرمزيّة المدرسة الطبيعيّة والطبيعيّة الرومنطيقيّة". ويتعلّق الأمر حسب رأيه بتجديد في الكتابة كذاك الذي نجده عند جيرودو مثلا.

ولكن هل ينبغي أن نولي هذا القدر من الأهميّة لبعض نزوات أسلوبيّة لم تزد على أن تثير بعض ألعاب ناريّة زائلة ؟.

يبدو لنا أنّ المظهر الحقيقيّ لـ"ردّ الفعل المهمّ" إنّما ينبغي البحث عنه في ضرب من عبادة الحياة، من اكتشاف الانفعال اليوميّ وهو ما كان أحد ملامح كلّ من يسمّيهم جالو "رجال 1900"43. فهذا التقاطع بين الفنّ والحياة، وهذه الرغبة في العثور في كلّ لحظة من الواقع على مبرّرات للهيجان، هما اللذان قادا حقا، النثر السرديّ والوصفيّ إلى متابعة بعض المقاصد الشعريّة ومن ثمّة بالذات، الوصول

أحيانا إلى تهشيم الأطر التخيليّة نفسها. وذاك هو القاسم المشترك الذي جمع بين مشاريع كثيرة فضلا عن أنّها شديدة التضارب، من الولع بالفنون عند باراّيس إلى "الأغنية العميقة" عند مونترلان ومن شعر الهلع عند راموز إلى غرابة "ناديا" ومن فلتات جيرودو إلى مقطوعات بروست الشعريّة. وما طرأ من جديد على الرواية هو أنّه غدا بمقدور انطباع عابر أو موقف آنيّ أو ملمح بعيد، أن تبلور كلّ جهود التعبير. ففي كتاب "الرؤيا"، خصّص مونترلان صفحة لوصف دومينيك وهي تجري الألف متر ويمكن لهذه الصفحة وقد تخلصت من كلّ مميّز فردي44 أن تصبح قصيدة من قصائد الأولمب45. إنّ الشعر في مثل هذه الصفحة ليستمدّ من غنائيّة المؤلّف وهو يشدو بجمال موقف ما ونبل حياة. وفي هذا المثال كما في كثير غيره، يؤدّي التحوّل من الروائي إلى الشعري، بالعمل الروائيّ إلى انحراف أساسيّ. فيضاهي المجهود الرياضي الذي بذلته دومينيك في الأهميّة تطوّر الحكاية ونموّ الشخصيّة، بل يفوقهما وكذلك قل في اكتشاف مرسال البحر أو النشوة التي تأخذه أمام الزعرور، وجولات سوزان في جزيرتها بالمحيط الهادئ وخروج جوليات إلى الصيد صباحا في رواية "الجمال فوق الأرض" وكذلك في جولات آراغون أو بريتون الليليّة ببوتشومونت، أي كلّ المواضيع الشعريّة المندرجة إن قليلا أو كثيرا في نسيج الحكاية والتي توقف الأحداث أو تعطّل مجراها محقّقة أكبر اللذات لدى القارئ. فالرواية الشعريّة تحوّل مدار الاهتمام فبينما ينتظر المرء في الرواية عبور صفحات عديدة، إذ بكلّ صفحة تستهويه للتوقف عندها. فأصبحت الحبكة مهدّدة إذ كلّ درجات القراءة غدت قابلة للتصوّر من غياب الصلة تماما بالرواية إلى الرواية التقليديّة. ولكن بين هذين الحدين، نجح جيرودو في إثبات مجده.

* * *

ولنا في أعمال جيرودو مثال واضح جليّ عن تطفل الشعر على الرواية وأصول ذلك ونتائجه. فأمّا عن الأصول فقد عرّف جيرودو بموقفه عندما أجاب عن أحد الأسئلة في سنة 1923 قائلا إنّ موقفه يندرج في "إطار ردّ فعل ضدّ الواقعيّة"46. وقد بيّن رينيه ماريل الباريّس الأهميّة التي مثلها بالنسبة إلى جيرودو، اكتشافه المتدرج للرومنطيقية الألمانية بين 1904 و 1920 لا سيّما اكتشافه أدب الخرافات هذا الجنس الأدبيّ الذي دفعه إلى "تبنيّ شكل فنيّ معيّن هو القصة النثريّة ذات الموضوع المبهم"47.

وأمّا عن النتائج فقد كان جيرودو يرفض دوما الاستسلام إلى تلقيبه بالروائي فقد صرّح لـ لوفيفر48 :"أكتب دائما بضمير المتكلم لأنني أرفض أن أعمد إلى خدعة خلق شخصيّة أخرى فضلا عن أنني أعتبر أنّ كلّ ما كتبت لا يزيد على أن يكون مجرّد هذيان شعريّ ولم يحدث قطّ أن خطر ببالي أنني أكتب رواية أو أيّة قطعة أدبيّة". وأوضح :" لا أضع كتابا بالمعنى المتداول فالقارئ يخاطب نفسه وهو يفتح كتابا قائلا :"سأستمع إلى قصة شيّقة" على العكس أحبّ من قارئي أن يقول وهو يفتح أحد كتبي :"سأتواصل مع روح حيّة". ولعلّ ذلك أحسن تعريف يمكن أن نقع عليه لمصطلح الرواية الشعريّة.

فضدّ الواقعيّة، انطلق جيرودو مستفيدا من الرمزيّة كما أكدّ ذلك تيبوديه منذ 1919 بل واستفاد أيضا من الأخوين غونكور اللذين ساهما في القرن التاسع عشر في إنشاء "فنّ التقطع" في الرواية، فنّ المقطّعات المكثّفة والملاحظات الجزئيّة واللحظات الفريدة الحادّة. وغداة الحرب خرج جيرودو على الناس بهذه الرواية التي ظلّت طيلة المرحلة الرمزيّة، موجودة بالقوّة في حالة من السبات والتي كان يمكن للافورج لو امتدت به الحياة، أن يكتبها49.

فلم يكن من الغريب في شيء أن يربط النقد دائما بين جيرودو وجول رونار50 إذ كان رونار أكثر الواقعيّين رمزيّة. وكان لوكاردونال51 قد وجد عند الكاتبين الاثنين:"هاجس (...) تشويه الطبيعة" و"جاذبيّة (...) يجدها حسير البصر نحو التفاصيل" و"نزعة واحدة نحو تأليف لوحات صغيرة". إلاّ أنّ هذه اللوحات التي يفصل جول رونار بعضها عن بعض، يصل جيرودو بينها برباط دقيق ولكن في كلتا الحالتين، يؤدّي الاعتناء باللحظات الحادّة وتجاوز الواقع عبر الصورة، إلى تفكّك القصّة.

لقد درس رينيه ماريل الباريس52 أساليب جيرودو وأحسن وصفها، لا سيّما تلك التي خولت له الابتعاد عن الرواية فهو يستنكف من وصف بطله ويتجنب الحكاية والصلة بين المشهد والمشهد واهنة ضعيفة وقلمّا تعثر على مشهد قد انطمست منه المعالم ليفسح المجال للتنامي الدرامي وحتّى إن وجدت المشاهد فإنّها تزدحم :"بكلّ أنواع التفاصيل الزائدة التي

(...) تؤدي إلى تلاشي الدراما"53.

ولم يسئ النقّاد فهم هذه الكتب عندما اعتبروها دليلا على أزمة جنس الرواية فنحن نسميّها روايات ولكنّ جوهانات54 تساءل :"هل يمكن فعلا أن نطبق مصطلح رواية على هذه التمارين البهلوانيّة الرفيعة". فالحبكة لا وجود لها ولكنّ هذا ليس ذا شأن ذلك أنّ "جيرودو يعلم جيدًا أنّه ليس مقاول بناء" بل هو مقاول إشراقات ولعلّ هذا اللقب الذي خلعه عليه سلمون ينطبق تماما على روائيّين عدّة تاهوا في الشعر فطفقوا يتعاطون مثل جيرودو فنونا من "البهلوانيات الذهنيّة داخل المواقف الروائيّة وفيما يقع بينها"55.

ولمّا كان جيرودو شاعرا فقد نأى بنفسه عن الرواية. ومع ذلك فإنّ "خطّ تطوّر فنّه كان يرتكز على الاقتراب منها56. فقد أخذ يتنازل منذ 1921 عن الانطباعيّة الذاتيّة الخالصة في رسم الشخصيّات. وحتّى هذا التاريخ لم تكن "ساكنات الأقاليم" و"قراءات إلى الظلّ" و"آميكا أمريكا" و"كليو الحبيبة" إلاّ مجموعة انطباعات مسندة إلى ضمير الأنا ولم يكن في "سيمون الباعث على الشفقة" إلاّ حبكة هزيلة. أمّا مع "سوزان" و"جوليات" و"بارديني" و"سيجفريد" فقد وجدت شخصيات مستقلّة عن المؤلّف. ولعلّ "بالالا" تمثل وسط هذه المجموعة القصّة الأكثر تماسكا دراميا. ومع ذلك، لم يزد هذا التقدّم نحو الرواية على أن يكون تقدما شكليّا، فقد ظلّت الحبكة في مرتبة ثانويّة، ولم تكن الشخصيّات غير فرصة لعروض شعريّة، وكان "الخيال الروائي" لا يتجاوز كونه "طريقة للانبهار التأملي".

روايات غريبة حقا. ولكي يصل المرء إلى تذوّقها، ينبغي عليه أن يدع الصرامة والتشدّد في المطالبة بما يعبّر عنه مارسال تيابو :"ما يحدّد في الرواية التقليديّة ماهيّة الرواية نفسها من موضوع وبشر". فعلى العكس يجب أن نؤثر على خطيّة الحكاية، تلك المتع التي تمنحنا إيّاها "لوازم غنائيّة" تطلب لذاتها. فإلى جيرودو فقط، ينبغي أن يدفعنا الفضول بل تحديدا إلى الحال الصوفيّة "حال جيرودو" وما تلقنّ رواياته من أسرارها57.

تفتتح رواية "سوزان والمحيط الهادئ" بالجملة التالية :"على الرغم من ذلك، كان أحد تلك الأيّام التي لا يحدث فيها شيء". إلاّ أنّ الفصل الأول من الرواية قد تضمّن بذرة مغامرة فقد حدث شيء ما إذ تقول سوزان58 :"في ذلك اليوم سلمّني موزع البريد رسالة من استراليا". وما من شكّ أنّ الإقامة في باريس قبل السفر والإبحار ثمّ الغرق لتعدّ بالنسبة إلى فتاة صغيرة، سلسلة فريدة من الأحداث ولكنّ هذه الأحداث قد حلّت بإقحامها في تطورات طفيلية فلم تمثّل إذا ما أخذنا بعين الاعتبار كلّ الرواية، إلا ديباجة للرواية الحقيقيّة التي تبدأ عندما تنقطع الأحداث تماما في الفصل الرابع. في هذا الفصل نلفي سوزان في جزيرتها وقد ارتقت إلى مرتبة أليس في بلاد العجائب59. فما ثمّة أيّ انتظار نافد الصبر إلى النجاة وإنّما هناك تنويعات على الموضوع الشعريّ المتعلّق بصلات الفتاة الشابّة بالكون وقد دعّم هذا الموضوع بالطباق الذي يقابل بين الحياة في الاقاليم والحياة في هذه الجنّة المستعادة. يلي وصف الجزيرة، منتخبات في وصف قدوم الربيع60، وحتّى النزهة في الجزيرة المواجهة، فإنّها لا تكاد تمثّل حدثا. فلا شيء يحدث فيبرز انتظارا ما أو يفضي إلى إحدى المغامرات أو يوجّه سوزان نحو المستقبل. إنّها خارج الحياة، شأنها في ذلك شأن كلّ صبايا جيرودو. ونسجّل في هذا السياق استثناء واحدا فقد قالت61 :"من المؤكّد أنني سأعود إلى الحياة، لأنّ نهاري بدل أن يكون ساعات متشابهة، فإنّه قد قسّم إلى حلقات كما هو الحال في أوروبا، فثمة حادثة الزلزال وحادثة موت القردة وحادثة الكنز". وهي حلقات قد رواها المؤلّف على نحو ممتع فوردت في ثلاثة عروض إضافيّة امتزج فيها الشعر بالفكاهة. ما عدا ذلك، ما كان يهمّ جيرودو هو الكشف عن نمط حياة شعريّ وينمّ هذا الكشف عن طريقة شديدة التعارض مع الطريقة الروائيّة لأنّها تقصي الانفعالات والمغامرات وتبطل الزمن. فقد قاد الشعر جيرودو لا إلى السرّد بل إلى وصف جنّة ثابتة هي عينها التي وصفها جيد في عصر الرمزيّة في "رسالة نرسيس"62.

وفي "جوليات في بلاد الرجال"، ظلّت الحياة دائما موضوعة بين قوسين. فلم تعد جوليات إلى الواقع وتتزوّج جيرار إلاّ في آخر الرواية بعد أن كانت قد خاضت كلّ التجارب.

وفي بالالا سنة 1926، اقترب جيرودو كثيرا من الرواية بيد أنّ وجود الحبكة نفسه، يكشف بوضوح عمّا اعتراها من انحراف. فقد قال فيليب63 مثلا :"قرّرت في ذلك اليوم حضور تدشين النصب التذكاريّ المخلّد ذكرى تلاميذي في المعهد الذين ماتوا في الحرب" ولكن مباشرة بعيد هذه الجملة التي كان من الممكن أن تبدأ قصّة مفصلّة، ترد مقطوعة كلّها حيويّة ونضارة يتغنّى فيها فيليب بعشقه المبكّر. وعندما ذكر علاقته ببالا وضّح بدعابة64 :"لم نتعرض أبدا لتلك الخصومات التي تحدّد لأرواح أكثر تحضرّا منا بداية الحبّ ونموّه". فبقدر ما

يرفض هؤلاء الأبطال كلّ ما يعرقلهم، يرفض جيرودو الانغلاق في حدود حكاية ما بل أكثر من ذلك، إنّه يرفض حتّى الانغلاق في حدود مشهد ما. فما أن يشرع في مشهد حتّى يتوقف عنه ليستحضره في مشهد آخر ويظلّ يلهو عابرا من مشهد إلى آخر65، ومهما كان موضوع حوار ما على جانب من الخطورة ومهما علا شأن المحاورين، فإنّ نافذة مشرعة على الحديقة تسمح بالنظر إلى الشمس لهي قادرة على أن تقتلع الشخصيات من عالم العلاقات الاجتماعية لتعيدها من جديد إلى العيش على نمط المشاركة الشعريّة في الحياة الكونيّة66.

* * *

وكان راموز قد قرّر قبل الحرب أن يروي الحكاية ببساطة حتّى وإن تخللّها الشعر وتغلغل فيها. ولم تقطع رواياته صلتها مع الترتيب القصصيّ التقليديّ إلاّ بعد 1914. وما من شكّ أنّ السبب وراء ذلك يعود إلى أنّ هذه الروايات نأت عن عرض نسيج حياة فرديّة وأصبحت تطمح إلى تجسيد ما في الوجود الجماعيّ من تعقد. وكان راموز قد لاحظ67 منذ 1905 أنّ انقلاب الأحداث لا يعنيه وأنّ الرواية ينبغي أن تكون قصيدة68. فلم يطلق على رواياته بعد الحرب اسم إحدى الشخصيّات ولكن عنوانا يشي بالموضوع المطروق. وكما بيّن هنري روهرر منذ 1926، 69 لم تعد هذه الكتب روايات إذ حلّ عرض موضوع ما محلّ حبكة حكاية تروى. وكان راموز الذي تضايقه عبارة رواية، قد كتب في الطبعة الأولى من "علامات بيننا" لفظة "لوحة" تلك اللفظة التي تخلّى عنها فيما بعد. وبالفعل فإنّ عبارة "لوحة" تؤكّد بوضوح الخصائص الوصفيّة في فنه70، إلاّ أنّها تخون ما فيه من طابع تطوري. وفي كلّ الأحوال، فإنّ النيّة الشعريّة قد جعلت العناية بالتفاصيل في مرتبة ثانية. وقد لاحظ ذلك بيار كورتيون71 سنة 1926 فيما خاصم إيلي ريشار72 سوداي واعتبره ظالما لراموز، لأنّ كتبه لا تشبه البتّة تلك الحكايات التي تعوّد سوداي على قراءتها. ولقد توصلّ النقّاد كلّهم إلى هذه النقطة73 فكانت إحدى حلقات الأزمة الناتجة عن عدم ملاءمة المقاييس التقليديّة مطبّقة على آثار حديثة.

وفي "اكتشاف العالم" يقابل راموز عبر تمييزه الشهير بين الابتكار والخيال، بين الشاعر والروائي74. فالابتكار يختلق أطوارا ومغامرات في حين يهتمّ الخيال بأن يعرض لأعيننا الأشياء المحيطة بنا كما هي ولكن بالكشف عن أسرارها كشفا أجلى. وزيادة على ذلك فقد تغيّرت طبيعة هذا التأمّل. فمن "علامات بيننا" إلى "معبر الشاعر"، تخلّى راموز عن توظيف هلع الحيرة للعثور على السرّ لا في ظهور قوى شيطانيّة بل فقط في الكشف عن أبسط الأشياء75. وقد وصفه كلوديل في التحيّة التي وجهّها إليه76 بأنّه شاعر ملحميّ. ونستطيع أن نلصق براموز العبارات نفسها التي استعملها هو عن كلوديل في رسالة وجهّها إليه في 22 أفريل 1927 77 :"لقد أنقذت الأدب من الأخدود الذي نرى بلزاك يجرّ قدميه فيه أحيانا، وهو أخدود "الأبحاث السوسيولوجيّة" و "دراسات أخرى عن السلوك"". فالبحث المجيد عن لغة تلتقط الفكرة في طورها البكر، واستعمال أساليب وجهة النظر والمونولوج الداخلي وتضخّم الواقع الذي يضفيه عليه إدراكه من قبل وعي فردي أو جماعيّ، كلّها تنجح في إنقاذ الرواية من الأخدود الواقعيّ في الوقت الذي تقترب فيه من الواقع أكثر من أيّ وقت سابق.

بدأ تحوّل الرواية عند راموز مع "حكم إبليس". فقد اعتمدت هذه الرواية رسما سيستعمله راموز فيما بعد بكثرة ويقوم على وصول رجل إلى إحدى القرى فيحوّر من تفكير أهلها. ففي هذه الرواية، استقرّ برانشو في القرية يعمل إسكافيا بلا أدوات عمل وكسب بسخائه ثقة الناس ولكن شيئا فشيئا أخذت تظهر بعض العلامات أوحت للناس بأنّه يجسدّ الشيطان. وبذلك أمسك راموز بولادة أسطورة في عقول بدائية ولكنّه عمل أيضا على تجسيدها بتدخلاتّه الخاصّة.

في "العلامات بيننا"، القصةّ مفككّة وكذلك هي الخطّة المعتمدة في "حكم إبليس" أو في "معبر شاعر" إذ يقوم "كايو" المبشرّ الإنجيلي بدور شخصيّة رمزيّة تعطي عند اجتيازها القرية، معنى للحقيقة المتشعبة المجزّأة. فلا حبكة في هذه الراوية ولا تحليل نفسيا تشخيصيا، صحيح أنّ هناك تعاقبا وتدرجّا ولكنّه ذو طابع فجئيّ على صلة بالذعر لا دراميّ نفسانيّ. فوحدة الجوّ العامّ تعوّض تشظّي الحقيقة إلى مظاهر شتّى وكان الرابط بين المشاهد المختلفة، مسيرة كايو موزعا بين الناس كتيبات تبشرّ بالعلامات. والرواية تقوم على موضوعين أساسيّين هما صلابة العالم الأرضيّ وأمانه وطمأنينته من جهة وما فيه من قلق ونذير من جهة أخرى. وتركيب القصةّ خاضع للتناسق بين هذين الموضوعين أكثر من خضوعه لقوانين السرد. فتغدو الرواية بذلك قصيدة

ميتافيزيقيّة تتغنّى بالتباس الوجود والعدم والطمأنينة والشكّ. وإنّ الربط بين اللوحات شبه الواقعيّة وما تصوّره من حياة ريفيّة وبين البعد الأنطولوجي ليتحقّق في ضمير المتكلّم الجمع المعبّر عن ضمير القرية. فراموز يضع نفسه في داخل وجهة نظر القرية فيتخذ من نقطة ولادة الأساطير موقعا له فيظفر بذلك بأعمق مطامح الشعر : خلق المعنى، وهكذا يفقد حدث موت شخصية ما، كلّ ماله من صدى درامي ليحوز قيمة العلامة. وبعيدا عن أن تكون الأحداث مندرجة في سلسلة من الأسباب والنتائج، هي في المقام الأول مجموعة أخبار التقطها الكاتب وهي في لحظة انبثاقها، فيكون من يتكلّم باسم الآخر هو من يمنح المعنى لما سيأتي من أحداث. فالنبرة الإنجيلية، واستخدام الآيات وما في لهجة الفلاّحين من بطء أي هذه الفرنسيّة الشبيهة بلغة الأنبياء، قد أسهمت أيّما إسهام في أن تضمن للسرد بعده الشعريّ.

وفي "معبر الشاعر"، عدل راموز عن تكلّف تجميع الكوارث التي تبيّن جبروت الشيطان. فأصبح السحر الشعريّ في غاية الدقة والبراعة ولم يعد ينشأ إلاّ من تجلّي الأشياء والناس. ففي هذه الرواية يستقرّ "بوسون" صانع السلال في إحدى القرى بصفة مؤقتة وبنفوذ خفيّ يعمل على توحيد هذه القرية في روح واحدة مبطلا كلّ ما يؤدّي إلى الفرقة والتشتّت. فجسّد بحقّ ذلك الشاعر الذي بشّرت به رواية "الربيع الرائع" الذي لا يتغنى بأنشودة الفرد بل بأنشودة الناس جميعا78. ويبدو اضطلاعه بوظيفة الشاعر79 في سيطرته وتعاليه على كلّ عمّال التلّ الذين لم يكن الواحد منهم يرى الآخر إلاّ أنّه هو فقط كان يراهم جميعا فتقلّد بذلك مهمّة اختصار كلّ الجهود المبعثرة. وهكذا تكرّر الرسّم التأليفيّ الذي قامت عليه الروايات السّابقة : المجاورة بين لوحات متنوّعة عن الحياة القرويّة تدور كلّها حول شخصيّة بوسون. ولا يتعلّق الأمر طبعا بصور عن الحياة الريفيّة همّها البحث عمّا هو جدير بالرسم وإنما الكشف عن السرّ في غير مغالاة. إذ أنّ أدق التفاصيل تعيد بناء مناخ من حضور الإنسان في العالم. وفي المقابل، ألغيت القصّة إذ لم يعد سعي الروائيّ منصبا على سرد ما يحدث بل التعبير عمّا هو كائن. وإذا ما صادف أن سرد الراوي حدثا ثانويّا كذلك الذي وقع لجيليارون التعيس80 عندما شكا حظه العاثر لأنّ "زوجته قد فارقته منذ أسبوع رفقة ابنيه"، فإنّ راموز يسرّب تفسيره للموقف ولكن بطريقة عرضية، فيزيح حضور الكائنات والأشياء، الحكاية.

لذلك فإنّ الشعر في "معبر الشاعر" ليس بعدا من أبعاد السرد بل إنّه ليتخذ موقعه داخل الصلة الحميمة والجوهريّة بين الوعي والعالم. ذلك أنّ الوعي هو الذي يخلق العالم والشاعر هو ذاك الذي يستقدم الأشياء إلى الوجود. فهذا بوسون في جولته "يطارد الضباب بيديه" و "يجعل السماء تعظم أمام عينيه"81 ومن القمّة التي سكنها حينا كانت تنبثق استجابة لنظرته، أجزاء من العالم لم تكن، وها هو بوسون "يرى المياه تأتي خلف الجبل"، وبمقدار ما ينحني "يأتي بقيّة ما يوجد في العالم"82 و"قالت الجوقة : كأنّ بوسون يحمل بعينيه الأشياء الموجودة ويعيد ترتيبها فيكون لها وجود جديد ولئن ظلّت هي نفسها فإنّها في الوقت ذاته تتخذ أشكالا أخرى" فإذا كان الشعر في "علامات بيننا" يلمس منزلة الكائن الميتافيزيقيّ، فإنّ الشعر في "معبر شاعر" يتصلّ بأسرار الوجود.

ولكن بعد هذه القصائد التي انقطعت الأسباب بينها وبين سنن السرد الروائيّ، كان على راموز أن يعود حوالي سنة 1925 فيسرد قصصا بسيطة بساطة كلّ "الخوف الأكبر" و"الجمال فوق الأرض" و"داربورانس". وتعد "داربورانس" عملا موفقا ولكنّ الشعر أقلّ تفجّرا فيها من "الجمال فوق الأرض" بيد أنّ الشعر موجود رغم ذلك لأنّ الحادثة (عودة رجل مدفون تحت الأنقاض إلى الحياة بعد سبعة أسابيع) بدل أن تروى، يعيشها الناس بضمائرهم. فعودة أنطوان اتخذت مسحة خرافيّة في أعين القرويّين وقد بغتوا بما حدث. وقد عظم شأن أنطوان بفعل هذه الأسطورة التي سرعان ما انتشرت حوله وغدا ذلك الشخص الذي سحقه الجبل ولكنّه استطاع أن يتخلّص منه. ويتجلّى الشعر الأسطوريّ كذلك، أروع ما يكون في جدليّة الكائن الحيّ والعنصر المعدنيّ، وهو موضوع الرواية الرئيس. ولذلك فقد رفض راموز نقل مونولوج83 المدفون، لأنّ المراوحة بين الرجاء والخوف الفيزيولوجيّ، إذ تدنيه من نزعة فردانيّة، قد تنأى به عن أسطورة العائد من رحم الأرض، ذلك الكائن الحيّ سليل الكتل المعدنية وبذلك فقد حافظ المؤلّف في هذا الكتاب على التوازن بين الرواية والشعر.

وكان هذا التوازن قد تحقّق أيضا في رواية "الجمال فوق الأرض" التي تبدو لنا قمّة الرواية الشعريّة في كلّ أدب القرن العشرين على الإطلاق. فقد وفّق راموز في هذا المؤلّف إلى إيجاد مخرج من الطريق المسدود التي كان مهدّدا بالتيه فيها عند مجاورته بطريقة تكاد تكون متعسفة، بين لوحات تتجمّع

حول شخصيّة رمزيّة. أمّا في هذا الكتاب فقد عثر على الحكاية دون التفريط في اللوحة. وما من ريب أنّ للسينما الفضل في ميل راموز إلى التأليف بين الصورة والحدث ورغبته في وصف العالم عبر سرد حكاية. فكان أن نجح راموز في "الجمال فوق الأرض" في المصالحة بين التشويق الروائيّ وفتنة الشعر.

يتجلّى التشويق الروائي في وجود شخصيّات مشدودة بقوّة إلى كون صلب وفي وصول هذه الصبيّة القادمة من آخر العالم التي ستثير كثيرا من النزاعات في قرية ساكنة لا يحدث فيها شيء. وقد استفادت الفتاة نفسها من التشويق الروائي فنحن لا نراها إلاّ من الخارج ولا نتعرّف أبدا إلى أفكارها. وما أن قررت العيش مع "روج"، حتّى أخذت التهديدات تشتدّ حولها، وانتظمت محاولات اختطافها واحتجّ كلّ الناس عليها فطلب "ميليكيه" فتح تحقيق بشأنها. وإلى نهاية القصّة، يبقى القارئ في حالة انتظار لأنّ الفتاة قد وافقت على مشاريع الهرب الثلاثة المقدّمة إليها دون أن ترجّح كفّة أحد منها. وهكذا وقع راموز على أبسط المواضيع الروائيّة وأنجعها في الرواية الريفيّة : مع من تهرب أجمل فتاة في القرية؟. وتجسّد حالة الانتظار تلك فعلا تشويقيا خالصا ولكن في خضمّ هذا الانتظار نفسه، ينتشر الشعر.

يبدو هذا الشعر أساسا في مقاطع متميّزة لا نستطيع اعتبارها قصائد نثريّة ما دامت تؤلّف نسيج الحكاية نفسها وليست أجزاء يقحمها المؤلّف بين فجوات القصّة إقحاما. وتحتلّ هذه المقاطع الشعريّة المحض من الكتاب مركزه وهي بصفة عامّة متّصلة بجلوس جوليات إلى حافة البحيرة84. وتبدو حوليات في ابتعادها عن الناس وارتدادها إلى العناصر الأساسيّة : ماء وسماء وأرضا ومأوى، شبيهة بسوزان بطلة جيرودو فالمهمّ عند كلتيهما هو العلاقات التي تصل بين كلّ منهما وبين الكون لا تلك التي تصلهما بالناس. وهنا يتمّ العبور من الروائيّ إلى الشعريّ. غير أنّ راموز بدل أن يحتلّ المشهد، يتوارى خلف شخصيّاته مردّدا وجهات نظرها فيقتنص الشعر في انفتاح الوعي على العالم. وقد عبّر راموز عن اتّصال جوليات بالأشياء البسيطة، بلغة تضاهي لغة هوميروس في شفافيتها. فانصهرت روعة الكلمات البسيطة في هذا النشيد المنبثق عن الراوي الذي يقوم عبر استعادة بعض المواضيع وتقديم عرض متأن عن الرؤى والسلوكات بإلغاء الزمن. وقد ذاب كلّ ذلك في واقعة التعزيم إذ انفتحت الحادثة على الأسطورة. ذلك أنّ البساطة التعبيريّة البدائيّة وإقصاء تحليل نفسيّة الفرد عند جوليات يخلقان منها ذلك الجمال الذي يشتهيه كلّ الرجال، ذلك الجمال الذي لا مكان له على وجه البسيطة.

## الإحالات :

( إدوار الخرّاط، مهاجمة المستحيل، دار المدى، دمشق، 1996
( إدوار الخرّاط، الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، القاهرة، 1995

1 آفاق وشخصيّات، ص 241
2 الآداب الجديدة، 17 جانفي 1925، الآداب الفرنسيّة
3 مقال رواية في الموسوعة الفرنسيّة، مجلّد XVII ، ص،ص 8-35-17.
4 مارسيل شنايدر، مجلّة باريس، أكتوبر 1962، الرواية الشعرية، ص 118
5 ينبغي أن نبرز إلى جانب الغرائبيّة أهميّة الابتكار الذي هو "طريقة مستقلّة وشخصيّة لتصحيح الواقع" (جالو، الابتكار في الرواية، المجلّة الأسبوعية، 26 نوفمبر 1921)
6 انظر بونيا الذي يذكر آلان فورنيه، مجلّة العالمين، 1 جوان 1942، وانظر بروست، بلياد II، ص 885 وما بعدها
7 نادية، 1928، ص 19
8 المرجع نفسه، ص 20
9 الآداب الجديدة، 5 جوان 1926
10 المجلّة الأسبوعيّة، 27 جوان 1925، خواطر جيلبار دوفوازان الجميلة
11 انظر العرض الوارد في حوليّة الآداب الفرنسية عن مقال جيلبار دوفوازان، مجلّد III ، ص 645

12 قدّم جالو في 1921 لـ"ثمة لذة في الألم" التي كان جواكيم قاسكيت قد قرأها في مرسيليا منذ عشرين سنة سلفت وفي سنة 1931 قدّم أيضا لـ"نرسيس قاسـ-كيت" وخصصت مجلة "ديفان" في 1925 عددا خاصا تحية لبول دروو وهنري دورانيا، وبعد خمس سنوات قدمت مقاطع "أوريديس المفقودة مرتين" المنشور عند بلون.

13 لم تخصص له إلا دراسات قليلة قبل الحرب، منها دراسة غوتيه قاريار (جيرارد ونرفال : حياته وآثاره) وقد أعلنت بوضوح سنة 1906 أن سلالة نرفال قد ولدت، وبعدها بثلاث سنوات ظهرت دراسة مارزان (مركير دوفرانس 1 جويلية 1909، جيرارو ونرفال) فأكدت البنوءة وكانت بمثابة إنذار محب"، واستطاع ج. بولونجيه في (بلاد جيراردو نرفال) 1914، أن يبلور إعجابا بتنظيم رحلة إلى بلاد فالوا لكن سننتظر سنة 1925 حتى يدرس بول أوديات "أوريليا" (أوريليا جيراردو نرفال) ويتحدث عن "تدفق الحلم في الحياة الواقعية" وسننتظر سنة 1927 حتى يتحدث لالوعن " خيمياء شعرية" وتنشر كتب نرفال عند شمبيون ويتأثر جيرود ومثله بالرومنطيقية الألمانية ويقدّم للمجلة الأوروبية مقالا عن جيراردونرفال (جويلية 1927).

14 حول هذه النقطة، انظر س. داديان، آلان فورنيه والحقيقة السرية، ص 16.

15 لم يكفّ نجاح فورنيه عن التنامي. فقد أعيد نشر المقال الذي خصصه له ريفار سنة 1912 في مقدّمة "معجزات" سنة 1924 فلفت إليه الأنظار من جديد. وخصصت له مجلة "المطرقة" عددا سنة 1929 فجعل منه جان كاسو "أقوى وسيط يربطنا بجيراردونرفال" (المطرقة عدد 14، ص 40) وفي السنة نفسها، في جويلية تحديدا، نشرت مجلة "الشمال" تأملات مايتيي دوسبرح وتيالات في دلالة نجاح فورنيه وقيمته. وشيئا فشيئا أخذ النقد يوليه منزلة متميّزة بين طبيعيّة نرفال وسوريالية "قروي باريس".

16 ل. بيار كوينت، مجلة جيناف، جانفي 1928، بعد الزمن المستعاد، هل بروست صوفي؟ ص 39.

17 المجلة الأسبوعية، 21 نوفمبر 1931، مارسيل بروست، ص 302، وفي إطار الوعود غير الموفى بها من قبل جالو، قامت مادلين روماكل بدراسة : العنصر الشعري في البحث عن الزمن الضائع، بروكسيل 1954.

18 ملاحظات عن الرواية الألمانية، ص 16

19 جان كاسو، من أجل الشعر، كوريا، 1935، ص 105

20 حول هذه النقطة، انظر لوكاردونال، الرواية الشعرية، المجلة الشاملة، 1 أفريل 1921، ص 93

21 كان كراميو يقول :"فنّ القصّاص مضاد لفنّ الشاعر"، المجلة الفرنسية الجديدة، 1 أفريل 1922، ص 495

22 مي بوس، مقاربات، السلسلة الثانية، ص ص 127–128

23 روبير بينيار، رواية شعرية، المطرقة، شتاء 1929، عدد 14

24 المرجع نفسه

25 دروو والرواية الغنائية، ديفان، جويلية 1925

26 المجلة الفرنسية الجديدة، 1 جوان 1927، ص 824

27 شمال ، جويلية 1929، روبيربوليه، شروط الرواية وإشكالية الرواية الشعرية

28 زبيقنار، مقال مذكور سابقا

29 من أجل الشعر، ص ص 186

30 المجلة الفرنسية الجديدة، 1 أفريل 1927، ص 546

31 انظر، شمال، جويلية 1929، العرض المقدّم من قبل دنيس ماريون دوبوسيارور. لهمان والآنسة دالوواوي وفرجينا وولف :"إذا ما اكتشف أحد الروائيين أنّ موضوعه ليس رواية قصة أو خلق شخصيات بقدر ما هو إيجاد لحظات معيّنة تصبح فيها الحياة إحساسا مباشرا (...) فبإمكانه أن ينتهي إلى الاعتقاد أن صيغة مخالفة (...) تكون أكثر تلاؤما مع تصوّره. فالقصة توزّع الأحداث حسب مقياس قيمي شديد الاختلاف وذاك الذي يقيّمه إدراك الوجود مباشرة عبر الأحاسيس لا الذاكرة" (ص 208).

32 البيان السوريالي، القوس، 1946، ص 29

33 بلاياد، ص 17

34 ريفار مقدّمة لمعجزات، ص 42 وقد تحدث عن "طريقة لفقدان الوجهة"

35 يوميّات، 12 ديسمبر 1905، ص 693

36 قدّم نظريته عن "العجيب الجديد" في "نهضة أكتوبر" 1921 . وانظر أيضا تصريحاته الي فـ. لوفافر، ساعة مع ... السلسلة الأولى، ص 23

37 ا. تاريف، الآراء الأدبية، ص 93

38 ناديا، ص 15

39 انظر دنيس دوروجمونت، مجلة جيناف، جانفي 1927، ص 123 : هو شكل يسمح للكاتب أن يشرد من الفلسفة إلى الشعر مرورا بالوصف الواقعي"

40 مقال رواية، الموسوعة الفرنسية، ص – ص، 17–38–8

41 المكتبة الكونية ومجلة سويسرا – نوفمبر وديسمبر 1917

42 الرواية الفرنسية، ص 189

43 انظر المواسم الأدبية، مجلد II، ص 39

44 بلاياد، ص ص 34
45 بلاياد، ص ص 346
46 ر. م. ألباريس، الجماليّة والأخلاق عند جان جيرودو، نيزات، 1957، ص ص 120 – 121
47 المرجع نفسه، ص 131
48 ساعة مع ...، السلسلة الأولى، ص 149
49 تيبوديه، تأمّلات حول الرواية، ص ص 83 – 84
50 انظر مثلا، جان جيرودو ، بقلم موريس مارتن دوغارد، الآداب الجديدة، 31 جانفي 1925
51 المجلّة الشاملة، 15 أكتوبر 1921، فنّ جيرودو، ص 2140
52 مقال مذكور، ص 256 – 257، 262 – 267
53 المرجع نفسه، ص 267
54 الآداب، أفريل 1926، ص 489
55 المرجع نفسه، ص 491
56 انظر حول هذه النقطة، ألباريس، مقال مذكور، ص ص 169 وما بعدها
57 مجلة باريس، 15 نوفمبر 1934، ص ص 395 وانظر حول هذه النقطة كريس ماركر، جيرودو بقلمه، سوي، ص 17
58 سوزان والمحيط الهادئ، غراسيت، 1939، ص 25
59 المرجع نفسه، ص 104
60 المرجع نفسه، ص ص 96 – 97
61 المرجع نفسه، ص 107
62 بلاياد، ص ص 5 و 9
63 باللاّ، غراسيت، 1926، ص 30
64 المرجع نفسه، ص 76
65 ص 84 والصفحات التي تليها، رواية مويس لفيليب عند ماكسيمس المواجهة التي جمعت فاندوم بالوزير
66 المرجع نفسه، ص ص 87 – 92 – 96
67 يوميّات، 23 أكتوبر 1905، ص 128
68 انظر تيسو، راموز أو مأساة الشعر، ص 39
69 مع وضدّ راموز، باريس 1926، ص ص 45 – 97 – 99
70 المرجع نفسه، ص 100
71 مع وضدّ راموز، ص ص 197 – 198 : "نحن أمام ثورة فالقصص لم تعد تهمّنا في حدّ ذاتها وإنّما أصبحنا نهتمّ بمن أنجزها فقد غدا البحث موجّها نحو الانسان، وقد روى أناتول فرانس أشياء كثيرة (...) حتّى أنّها أصبحت تبعث فينا الاشمئزاز من هذا الحشو الحكائي وهذا التّفصيل الذي لا تنتظمه أيّة فكرة موجّهة
72 المرجع نفسه، ص 208
73 انظر قصاصات الصحف في آخر "مع وضدّ راموز" ص ص 215
74 ذكره تيسو، مقال مذكور، ص 141 "ما من اختلاق لي، ليس لديّ إلاّ الخيال (...) الاختلاق يسعى إلى الفعل (...) والاختلاق ماهر في توقّع الحدث واستغلال نتائجه ومضاعفتها نفسها بنفسها. الاختلاق حدث وأقصى لذّته في الحدث، في تدبير حبكة وتعقيدها وتنويع انقلاباتها وإرجاء حلّ عقدها حتّى يتمّ استيفاء كلّ وجوه تقلبّاتها. إنّ الحبكة "ديناميكيّة" كما يقال وهي تكمن في الحركة المتواصلة، المنظمة بطريقة تثير اهتمام القارئ أو حتّى مجرّد فضوله، محافظة على هذه الإثارة، مجدّدة لها. أمّا الخيال فهو على العكس من ذلك، تأمليّ. ففي هذه السلسلة الطويلة من الأحداث التي يلتذّ الاختلاق بالمزاوجة بين انقلاباتها، يختار الخيال واحدة منها يجمّدها. فالخيال يتغذّى من المشهد الذي يخلقه بنفسه.
75 حول هذه النقطة، انظر. أ. بيقين، صبر راموز، باكونيار، 1950، ص ص 83 – 84
76 كلوديل، في اتّجاه راموز، 1947، ص 30
77 المرجع نفسه، ص 58
78 الربيع الرّائع، الأعمال الكاملة، مجلد 9، ص 56
79 راموز، الأعمال الكاملة ، مجلد 11، ص 156
80 المرجع نفسه، ص 144
81 المرجع نفسه، ص 153
82 المرجع نفسه، ص 155
83 وهو المونولوج الذي كتبه شلومارجر، انظر المونولوج الداخلي، المدفون، ص ص 293 – 294
84 انظر خاصّة كلّ الفصل الثامن الرائع

# الذاكرة الوطنيّة والأستاذ محمود شمام

محمد الحبيب السلامي

## الذاكرة

قالوا : الذاكرة هي القدرة على إحياء حالة شعورية مضت وانقضت مع العلم والتحقّق أنها جزء من حياتنا الماضية.

وأطلقوا لفظ الذاكرة على القوّة الّتي تدرك بقاء ما في الكائن الحيّ في حاضره. وقسّموا الذاكرة إلى عقليّة وحسية - فقالوا : إن الذاكرة العقليّة ذاكرة المعاني وذاكرة الأحكام والتصوّرات والتصديقات، أما الذاكرة الحسية فهي ليست إلا ذاكرة الصوّر الحسيّة (1)...

## الناس والذاكرة

لقد صرفت من عمري في التعلّم المنظم اثنين وعشرين سنة وصرفت ثماني وثلاثين سنة في التدريس والتوجيه التربويّ فلاحظت مايلي :

* أنّ الذاكرة الحسّيّة تبدأ في القيام بدورها في الإنسان قبل الذاكرة العقليّة، فالوليد يذكر أمّه ببعض حواسه (لمس وشمّ ) لأنّها به ألصق ثم يذكر أباه وهكذا...

* الذاكرة العقليّة تبدأ في أداء دورها في السنة الثالثة من عمره وذلك عندما تبدأ الأسرة في ملاعبته ومحاورته بالأوامر والنواهي عن أشياء مجردة.

* الذاكرة الحسّيّة والذاكرة العقليّة تنموان عند الإنسان السويّ بالمران وتبقى الذاكرة قويّة سليمة إن سلم الجسم والعقل من الأمراض وبقي صاحبها يتعدهما بالتمرين.

* التمرين يكون في البيت وفي المدرسة وفي الشارع ومختلف ميادين الحياة.

* قد يكون التمرين عفويا.

* قد يكون التمرين بطريقة منظمة كالتمرين الرياضي للجسد ومن الطريق نجد مادّة المحفوظات في التعليم بالنسبة للصّغار، كما نجد بعض الكبار يلزمون ذاكرتهم بتمارين كما ألزم الجنرال ديغول ذاكرته بحفظ أرقام وأسماء دليل الهاتف. وكما ألزم (في القصّة) ثريّ نفسه بحفظ القصائد من سماع واحد وألزم ابنته بحفظها من سماعين وألزم جاريته بحفظها من السماع الثالث وأربك الشعراء.

* الذاكرة تبقى قادرة على اختزان المعاني والصوّر إذا كانت تروي وتعرض على الناس ما اختزنته بواسطة اللسان أو القلم في ظروف زمانية ومكانية متعددة ومختلفة.

## فوائد الذاكرة

أكرم الله سبحانه تعالى الإنسان بالذاكرة ليستفيد منها ويفيد نفسه والجماعة. من فوائدها :

- التعلّم
- حفظ العلم- وبالرواية حُفظت علوم وآداب.
- إثراء المعلومات
- ربط الماضي من العلوم بحاضرها.
- حفظ التاريخ البعيد والقريب للدرس والعبرة وبناء الحاضر والمستقبل على محك الماضي ومحاسبة الإنسان نفسه وتقويم اعوجاجه.

## الذاكرة الوطنية

الذاكرة تحفظ التاريخ وهي تحفظ معاني وصورا منه تتصلّ بالوطن فتفيد الذاكرة الوطنية.

والذاكرة الوطنية حدودها في الزمن البعيد هي في حدود الوطن في نشأته وليس لها حدود في الصور والمعاني فهي في حياة الناس، والناس أصناف وشرائح بلا حدود. وهي في المعمار وهي في الوثائق وفي النّبات وفي الحيوان. فالذاكرة الوطنية في كل شيء.

وقد دوّن المؤرخون كتب التاريخ ممّا جمعوه ورووه وسمعوه وشاهدوه، دوّنوا الوطن ودوّنوا الأوطان كما فعل ابن خلدون في تاريخه وابن كثير في البداية والنهاية.

ولم تكن عند الأوائل عبارة (الذاكرة الوطنيّة) ولكنها ولدت وظهرت في عصرنا واستجاب لها عدد من الناس.

فالشيخ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور يؤلف كتابه (أليس الصبح بقريب) فيدوّن ويعرض صورا من الذاكرة الوطنيّة في التعليم التونسي الزيتوني.

والباحث المفكر الخطيب محمد الفاضل ابن عاشور يحاضر وتجمع محاضراته في (أعلام الفكر) و(الحركة الفكرية الأدبيّة في تونس) يكون قد ساهم في الحفاظ على صور من الذاكرة الوطنيّة.

والباحث العصاميّ محمد محفوظ يؤلف كتاب (تراجم المؤلفين التونسيّين) والشيخ الأستاذ الشاعر محمد الشعبوني يؤلف (عن الصحافة في صفاقس) وأبو القاسم محمد كرّو يجمع ويقدّم (حصاد العمر) وقبل كل أولئك جميعا الوزير الشيخ أحمد بن أبي الضياف يدوّن كتابه القيم (إتحاف أهل الزمان). جميع أولئك يساهمون في الحفاظ على الذاكرة الوطنيّة، فقد أخذوا من ماضيهم الذي هو ماضي وطنهم ومن حاضرهم الذي هو حاضر وطنهم فخزنوه في الذاكرة ونشروه قبل أن يموتوا ليفيدوا به الوطن والناس.

## محمود شمام والذاكرة

وبما أن عنوان مقالي يتألف من عنصرين هما الذاكرة ومحمود شمام، وبما أن حديثي عن الذاكرة هو الذي أوصلني إلى الحديث عن محمود شمام، ولعل الأصّح هو أن محمود شمام هو الّذي جعلني بمؤلفاته أتحدّث عن الذاكرة فإنّي أتوقف أوّلا عند هذا الرجل لأعرف، به في سطور نقلتها من كتابه.

* محمود بن البشير شمام ولد بتونس العاصمة في محرم الحرام سنة 1331 الموافق لـ21 ديسمبر 1912.

* تحصل على شهادة التطويع من جامع الزيتونة المعمور ونال الإجازة في الحقوق من مدرسة الحقوق التونسية.

* باشر التدريس بجامع الزيتونة والمدرسة التونسية للحقوق وكلية الحقوق والجامعة الزيتونيّة وعين أستاذا محاضرا بالمعهد الأعلى للقضاء وتولّى القضاء مدة أربعين سنة في مختلف درجاته وتقاعد عن رئاسة محكمة التعقيب وسميّ رئيسا شرفيًا لها كما عيّن عضوا بالمجلس الإسلامي الأعلى.

* شارك في الحياة الثقافية وله مؤلفات مطبوعة هي :

- رسالة الرافعي.
- كتابة الوصية في الفقه والقانون
- غذاء الصائمين
- في محكمة الجنايات : (قصص منتزعة من صميم الحياة)
- إشعاع الفقه الإسلامي على التشريع الوضعي بالبلاد التونسيّة
- أعلام من الزيتونة
- أعلام من المدرسة الصادقية
- النوادي الأدبية بالبلاد التونسية
- علمت أنه ألف مع الأستاذ حمّادي الساحلي كتابا حول شيوخ الزيتونة (بحثت عنه في الكتبيات فلم أجده).

قلت : إن النّاس تتفاوت درجات قوّة ذاكرتهم كما تختلف درجات عقولهم.

وقلت : إن الذاكرة تقوى بالمران وتضعف بإهمالها، فقد نجد شخصا وهو في المائة من العمر يحدّثك عن أحداث وصور عاشها ورآها وهو ابن خمس سنين وتجد آخر ينسى أحداث وصور أمسه وهوفي التسعين من العمر...

ولقد وجدت عند صديق صورة للشيخ الشاعر محمد المزيو صحبة أمير الشعراء الشاذلي خزنه دار وكان معهما بعض الرجال وهم وقت الصورة كانوا في عمر الشباب وقد مات من كانوا في الصورة ولم يبق منهم غير واحد فلمّا عرضتها عليه وسألته عن الصورة ومن فيها لأعرف لم يجد في مخزون ذاكرته شيئا عنها وعن ذاته.

الشيخ الأستاذ محمود شمام كان ومازال- والحمد

لله - من الذين أكرمهم الله بذاكرة طيبة قوية، وهو يتعهدها بالمران، وأتصوّر أن نادي الجمعة الذي أسسه بدار شمام برادس سنة 1962 وكان ومازل يجمع صفوة من أهل الفكر والعلم والأدب قد كان لذاكرته نادي تمرين ومركز أخذ وعطاء ساعده على أن تبقى ذاكرته تستفيد وتفيد وهوعلى عتبة التسعين، أطال الله عمره بالصّحة والعافية.

ممّا أعطى الذاكرة الوطنية كتبه الثلاثة :

1 - أعلام من الزيتونة.

2 - أعلام من المدرسة الصادقية.

3 - النوادي الأدبيّة في تونس.

طالعت الكتب الثلاثة ووقفت على سطورها وصفحاتها فوجدت الرجل يرجع إلى ما هو مدوّن في الكتب وفي الصحف وفي المجلات، كما وجدته في بعض التراجم يخبر ويروي لنا ويدوّن ما خزنه من ذاكرته سماعا أو مشاهدة، وهذه شواهد من ذاكرته.

## مع شيخ الإسلام محمد الصالح بن مراد

يقدّم صورة نرى منها شيخ الإسلام محمد الصالح بن مراد وبعض المشائخ هي من محفوظات محمود شمام فيرى منها المتأخرون لباس المجلس الشرعي الذي ذهب وبقي في الذاكرة الوطنية (2).

ونقرأ فقرة تتحدّث عن الشيخ محمد الصالح بن مراد وهو يحرر وثيقة احتجاج شديدة اللهجة إثر القبض على الوطنيين الذين شاركوا في مؤتمر ليلة القدر ويطوف على زملائه لإمضائها وتصل إلى السلطة الفرنسية والباي محمد الأمين الذي كان يقف الشيخ بن مراد في وجه مطامعه فينتهز الفرصة ويزيحه عن خطته من على رأس المحكمة الشرعية فتخرج المظاهرات محتجة وتصل الوفود إلى داره في حمام الأنف مؤازرة (3).

فنرى صورة وضاءة للشيخ تضاف للذاكرة الوطنية مغايرة للصورة التي نعرفها عنه وحفظت له عن كتابه (الحداد على الحداد) وللدارسين فيها مواقف وآراء.

## مع الشيخ الحاج علي بن الخوجة :

محمود شمام يحدثنا من ذاكرته عن إخفاق الشيخ بن الخوجة في امتحان التطويع سنة 1911 فيأخذنا إلى شيخ الإسلام أحمد بيرم الذي تولى رئاسة النظارة العلمية بعد وفاة شيخ الإسلام محمود بن الخوجة إذ أراد الشيخ بيرم إدخال نوع من الإصلاح على التعليم بإظهار شدّة كبرى في الامتحان، فسقط عدد كبير من الممتحنين كان من بينهم حسين الجلولي ابن الطيب الجلولي وزير القلم والاستشارة وموسى الكاظم ابن عاشور شقيق الإمام محمد الطاهر ابن عاشور فحصلت وحشة بين آل الجلولي وأحمد بيرم كما حصل مثلها بين البيارمة والعاشوريين (4).

وهذه صورة من الذاكرة الوطنية تشهد بنزاع بين بعض العائلات العلمية في تونس - كانت - ولست أدري هل بقيت أم زالت أم بقيت في ميادين أخرى.

كما أن محمود شمام يروي من ذاكرته زيارة أم كلثوم لجامع صاحب الطابع ويستقبلها الإمام الحاج علي بلخوجة ويدور بين الاثنين حوار مجاملة ينتهي بعبرات أم كلثوم تضمّخ يد الشيخ الإمام وتطلب دعاءه (5).

أليس في الصورة صورة تخرج بشيوخ الزيتونة من صورة التزمّت التي دوّنتها سطور البعض في الذاكرة؟



## مع الشيخ الحطاب بوشناق

توحد القضاء في السنة الأولى من عهد الاستقلال وانضم قضاة الشرع إلى القضاء المدني فماذا كان بين القضاة؟

القاضي محمود شمام كان حاضرا في الصورة سامعا وشاهدا وعنصرا من عناصرها.

قدّم للذاكرة الوطنية من ذاكرته صورا وشواهد إكبار عن الشيخين محمد الفاضل ابن عاشور والحطاب بوشناق، أرجو أن يعود إليها القارئ ليعرف الصورة الحقيقية عن شيوخ وعلماء الزيتونة والذين جاؤوا من الديوان الشرعي، ماذا فعلوا ؟ ماذا أعطوا؟ (6).

## مع القاضي محمود الباجي

شمام وهو يتحدّث عن القاضي محمود الباجي يقدّم لك شهادة من ذاكرته عن التحرير القضائي فقد أنقذ الباجي والهادي المدني التحرير القضائي ممّا كان عليه لغة وأسلوبا ومنهجا (7).

فكيف كان التحرير القضائي؟ ألا يدعو الباحث إلى

الرجوع إلى الوثائق المكتوبة والمحفوظة في الذاكرة الوطنية؟ والقاضي محمود الباجي كان يخرج في المظاهرات منددا بالمستعمر (8) فيلقى عقابا النقلة بعد النقلة، فهل من حق القاضي أن يتظاهر؟ ولماذا تظاهر الباجي في سوسة؟ شمام يقول : بسبب قضية التجنيس.. وماذا يقول محمود شمام عن قضية التجنيس وماهي شهادته من ذاكرته وقد عايش القضية؟ الجواب في حديثه عن الإمام محمد الطاهر ابن عاشور.

## مع الإمام محمد الطاهر ابن عاشور

الأستاذ القاضي محمود شمام يتحدّث عن الأستاذ الإمام محمد الطاهر ابن عاشور فيمدّنا ببعض ما خزنه في ذاكرته عن الشيخ فيذكر من كثير يتذكره أنه زار الشيخ الإمام أيام تحرير مجلة الأحوال الشخصيّة وسأله عن حكم تعدد الزوجات وهل يجوز إيقاف العمل به فقال الإمام : إن الجواب عن هذا يقتضي وجود عناصر ثلاثة : أولا الاعتراف بحليّة التعدد بشروطه، ثانيا وجود المضرّة من التعدّد وإقامة الدليل على ذلك. ثالثا إن التعدّد مباح وإنه يجوز بصورة محققة ولوليّ الأمر أن يمنع الناس من فعل هذا المباح لوجود مضرة فيه (9).

فلولا ذاكرة الأستاذ شمام التي سمعت ثم روت، لما وصلنا هذا الرأي للإمام محمد الطاهر ابن عاشور الذي لم يصرح به في تفسيره، وهو رأي يفيد الباحثين الدارسين لمجلة الأحوال الشخصية.

## مع الإمام معاوية التميمي

يتحفنا الأستاذ شمام في كتابه بصور منها صورة الوفد التونسي الذي حضر حفل افتتاح جامع باريس سنة 1926. ونقرأ سطورا هامة عن صلة تونس بجامع باريس.

ونعلم أن الشيخ معاوية التميمي كان أول إمام خطيب في جامع باريس. ولأن الشيخ معاوية عرف بين تلاميذه في جامع الزيتونة بالظرف والكياسة والأدب - بمعنييه- فإن الأستاذ شمام لم يبخل علينا ببعض قصائد كان الشيخ معاوية يلاحق بها حسين الجزيري في (النديم) فيها الهزل الصادر عن حب لا عن عداء وكره وكان الشيخ يعجبه ذلك ويحرص على مطالعته، وهو لون وجدناه في الذاكرة فهل بقيت النفوس اليوم تقبله وترتاح إليه (10).

## مع الوزير مصطفى الكعاك

هذا الرجل شوّهت صورته السياسة ويتدخل الأستاذ شمام فيخرج علينا من ذاكرته بصورة أخرى للكعّاك وهو يبعث روح الشباب في نادي قدماء طلبة الصادقية ويحدّثنا عن ظروف تشكيل وزارته فنرى الصراع الذي هوفي الخبايا وليس في المنظور. ومن أغرب ما في الخبايا أن الزعيم صالح بن يوسف الذي قاد المظاهرات المناهضة لوزارة الكعالي واستعدى صوت الطالب الزيتوني عليها حتى سقطت كان قد قبل مبدأ الانضمام إلى وزارة الكعاك لما كان الكعاك يجري الاستشارات لتشكيلها (11).

## محمد المالقي

الرئيس القاضي محمد المالقي دخل القضاء فأعطاه من ثقافته وعلمه وذكائه وخرج منه وقد ترك فيه بصماته وترك فيه تاريخا.

والأستاذ شمام كان قريبا منه لذلك سجل له في ذاكرته من تاريخه صورا منها صورة القاضي المالقي يلبس في قضائه جبتين : جبة القضاء العادل وجبة المناضل الذي يدافع عن مواطن تونسي مناضل اغتالته اليد الحمراء وتدخلت السفارة الفرنسية لدى القاضي المالقي تفرض عليه الحكم ببراءة المتهم القاتل فيرفض الوعيد والتهديد.

ونعرف شيئا عن أمر (العقوبة بتغريب التونسي عن وطنه) الذي استصدرته فرنسا سنة 1923 إذ يخرجه الأستاذ شمام من الذاكرة ويحدّثنا عنه وهو يتحدّث عن القاضي المالقي وموقفه الرافض له (12).

ألا يعطينا صورة من الصور التي خلف أبواب المحاكم القضائيّة هي جزء من ذاكرتنا الوطنية؟

## النوادي الأدبية

الأستاذ شمام اتصل بأهل الفكر والأدب في عديد من المدن التونسية بحكم وظائفه القضائية ومشاركاته في النوادي الأدبية مستمعا ومحاضرا ومؤسّسا.

والذي يتصفح صفحات من كتابه (النوادي الأدبية بالبلاد التونسية) يلاحظ أن الرجل قد دوّن في ذاكرته صورا ومعاني تفيد المؤرّخ وهو يؤرّخ للحركة الفكرية الثقافية في تونس.

وأطرف ما في هذا الكتاب هو حديثه عن نوادي الدكاكين والبيوت، فقد اهتم بالحديث عنها أكثر من اهتمامه بالحديث عن جمعيات لها نواديها وقوانينها.

ونوادي البيوت والدكاكين كانت ومازالت موجودة وفيها عطاء علمي وأدبي وثقافي كثير، وقد تخرّج منها أدباء وعلماء وأصحاب أقلام.

وكتاب الأستاذ شمام مرجع هام لهذه النوادي ولا أدّعي أنّه قد أوفى كل النوادي - في الدكاكين والبيوت - حقها من البيان والذكر، فقد سكت عن كثير منها إما لأنّه لم يزرها ولم ينخرط فيها أو لأنّه لم يسمع بها.

فهو مثلا يعرف الشاعر الصفاقسي محمد الشعبوني ويذكر بعض نوادي صفاقس لكنه لم يذكر- نادي الشعبوني - الذي تأسس في حياة الشاعر وفي دكانه بنهج العدول وواصل مسيرته بعد رحيله.

كما أنه لم يتحدّث عن دكان الشاذلي الهنتاتي في سوق العطارين بتونس العاصمة وكان من أبرز روّاده عثمان الكعاك وحسن الزمرلي ومحمد علي العنابي ومحمد الفاضل ابن عاشور وغيرهم.

وأعجب لنسيانه بيت الشيخ الزعيم عبد العزيز الثعالبي، فالشيخ العالم محمد المختار السلامي صديق الأستاذ شمام وعضو ناديه حدثني عنه وقد زاره وهو تلميذ زيتوني سافر من صفاقس إلى تونس لامتحان الأهلية وحرص على زيارته لما بلغه عنه من أخبار فهل غاب خبر هذا البيت عن الأستاذ شمام وهو في العاصمة ومن أبناء العاصمة؟

## الذاكرة بين التعديل والتجريح

قلت في بعض الفقرات التي قدّمت : لقد روى وألّف بعض التونسيّين مؤلفات غذوها من ذاكرتهم والأستاذ محمود شمام أحدهم.

وأسأل الآن : هل نتاج الذاكرة يقبل على علاّته ويعتمده من يرجع إليه ويقبله مسلّما؟

لا أعتقد أن عاقلا عالما مفكّرا عارفا بأصول التاريخ وقواعده يقول بذلك ويقبل ذلك.

إن ما يدوّن من الذاكرة إنما هو بيّنة من البيّنات تقبل التجريح والتعديل.

فقد يدوّن بعضهم وهوفي شيخوخته ما خزنه في الذاكرة وهو ابن العشرين، وهو بامتداد العمر قد ينسى وقد لا ينسى، وقد تختلط عليه الأمور والوقائع وتتشابه، وقد تبقى الصورة عنده محفوظة في صفائها.

فما هو المحك الذي تحك عليه روايات الذاكرة؟

ماهو الغربال الذي به تغربل وتنقد؟

أرى أن يرجع الدارس الباحث إلى كل ما كتب ودوّن في الموضوع الذي يبحثه والزمن والوقائع التي توقف عندها ليدرسها ثمّ يوازن وهذا يكون ممكنا عندما تتوفر مؤلفات الذاكرة.

ولذلك أنا دعوت وأدعو دائما الّذين لهم مما يفيد ذاكرتنا الوطنية أن يكتبوا مذكراتهم وينشروها في الصحف أو في المجلات والكتب، فإن لم يستطيعوا فليسجلوا ما اختزنوه على شرائط سمعية بصرية أو سمعيّة فقط ثمّ يودعوها مراكز التوثيق حتى تعطي الباحثين القدرة على النقد والغربلة.

ومن أجل ذلك شجعت المناضل محمود الفريخة على تأليف كتاب (مناضل شاهد على عصره) وأعنته على إنشاء شهاداته ونشرها.

ولما انتقد المنتقدون بعض ما فيه من شهادات وكذبوها دعوتهم إلى الكتابة، فكتب بعضهم ونشر في "شمس الجنوب".

ولقد سمعت المربي المناضل محمد بكور يحكي ويقصّ في مجلس قصص بعض أحداث تاريخيّة نضاليّة ثقافيّة وطنيّة عاشها واختزنها في ذاكرته فدعوته إلى نشرها أو تسجيلها في شريط فوعد ومازلت أنتظر الوفاء بالوعد.

وكم كان سروري كثيرا لما وجدت المناضل المرحوم العابد بوحافه قد سجل مذكراته في أشرطة بالمعهد الأعلى لتاريخ الحركة الوطنيّة.

## هل أخطأ الأستاذ القاضي محمود شمام في مذكراته؟

قد يكون نسي، وقد يكون أخطأ في الفهم والتصوّر ولقد حدّثني بعض الذين طالعوا كتابه عن بعض الأخطاء. وقد يكون الخبر الذي وصل إليه ناقصا كحديثه عن مكتبة الشيخ أحمد الجريدي وهو يتحدّث عن النادي الأدبيّ بمدرسة النخلة فقال :(والظاهر أن

مكتبة الشيخ الجريدي ضمت للمكتبة الوطنية بعد وفاته) (13). وهذا خطأ والصواب أن وزارة الثقافة اشترتها وأهدتها إلى المكتبة العمومية بصفاقس وفهرسها فهرسة كاملة ممتازة الأستاذ المرحوم محمد محفوظ، وفيها كثير من أمهات الكتب ونفائسها، وممّا يؤسف له أن الغبار اليوم يلف تلك الكتب والسوس يأكلها لقلة الراجعين إليها. وقد كنت وأنا متفقد - آخذ الأساتذة المتربصين لزيارة مكتبة الشيخ الجريدي ليعودوا إليها فهل عادوا؟

وأنا أرى أنّه وإن وجد الخطأ وظهر النقص في تدوين من دوّنوا من الذاكرة فإن ذلك لا ينقص من قيمة عملهم وأجرهم فإننا في حاجة إلى رواية وتدوين ما اختزنه الرجال والنساء في الذاكرة. فهو تاريخ، والأمم بتاريخها، والتحقيق والتدقيق يبقى شغل من تفرّغوا للبحث الأكاديمي، ومن عيون المدوّنين ينهلون.



## الإحالات :

(1) المعجم الفلسفي ج 1 د : جميل صليبا - مادة الذاكرة.
(2) أعلام من الزيتونة ص136.
(3) نفس المصدر ص139.
(4) نفس المصدر ص157-158-159.
(5) نفس المصدر ص157.
(6) نفس المصدر ص172.
(7) نفس المصدر ص198.
(8) نفس المصدر ص 194.
(9) نفس المصدر ص 258.
(10) نفس المصدر ص 518-420.
(11) كتاب أعلام من المدرسة الصادقية : ص26-31-32.
(21) نفس المصدر ص52-55.
(13) النوادي الأدبية ص25.

# إلى الأستاذ عبد الوهاب بكير : استيضاحات واستفهامات

مزار بن حسين

ليست ظاهرة الأغلاط اللّغوية أمرا طارئا على اللّغة، وإنّما هي ظاهرة ملازمة لها غاية التّلازم، حتّى جاز لنا القول إنّه لم توجد لغة بشريّة قد سلمت ألسنة أهلها من الزّلل وارتكاب الخطإ عند التكلّم أو الكتابة.

وقد عرف العرب - شأنهم في ذلك شأن الأمم الأخرى - اللّحن منذ عهد بعيد وأدركوا خطره، فأعدّوا له ما استطاعوا من وسائل لدحره، وأيقنوا بعد ذلك أن لا سبيل إلى التّصدي له إلاّ باستنباط قواعد للّغة يتواضع عليها النّاس وتكون بينهم حكما وفيصلا في اختلافهم، ومرجعا يعتمدونه ليميزوا به السّقيم من السّليم و"الخبيث من الطّيب".

ولقد اجتهدوا في بحث أسبابه الباعثة على ظهوره وتفشّيه بين النّاس، فقالت طائفة منهم إنّ مردّ ذلك "تعرّب الشّعوب المغلوبة التي كانت تحتفظ ألسنتها بكثير من عاداتها اللّغويّة، ممّا فسخ للتّحريف في عربيّتهم التي ينطقون بها. كما فسح للّحن وشيوعه".

وذهب آخرون إلى أنّ اختلاط العرب أنفسهم بأولئك الأعاجم المغلوبين وبعدهم عن "ينابيع اللّغة العربيّة الفصيحة أضعف سلائقهم وهيّأ السّبيل لذلك السّقم كي يدبّ في ألسنتهم ويستمكن منها(1).

ومنهم من فسّر الظّاهرة تفسيرا طبيعيّا حضاريّا بالقول إنّ التطوّر العمرانيّ وانتقال الحياة الإنسانيّة من طور البداوة وعفويّتها إلى طور الحضارة وتكلّفها، من شأنه أن يحلّ ما كان معقودا من القيم الثقافيّة كاللّغة والدّين والأخلاق. . . وأن يسمح للدّاء أن يستفحل في الجسد اللّغويّ ويستأثر بالألسنة والأفئدة، بما ينذر بخطر زوال اللّغة كلّها شيئا فشيئا.

ويعتقد كثير من الدّارسين أنّه لم يكتب لأيّ لغة أخرى من اللّغات من الحظّ ما كتب للغة العربيّة. إذ كان علماؤها يذودون عنها بحرص أكبر وجهد أوفر، مدفوعين في ذلك بدوافع الدّين والخوف من ضياعه واندثاره بمجرّد ضياع اللّغة واندثارها(2).

والمتصفّح لكتب القدماء لا بدّ له من أن يزداد يقينا بهذه الفكرة، ومثالنا في ذلك ما أورده الجاحظ في مقدمة "البيان والتّبيين"، إذ يبدأ بالتّعوّذ بالله من شرّ اللّكنة فيقول : ". . . كما نعوذ بك من العيّ والحصر وقديما ما تعوّذوا بالله من شرّهما، وتضرّعوا إلى الله في السّلامة منهما"(3).

وكذلك فعل الحريريّ في مقدّمة مقاماته الخمسين. أمّا "ابن عبد ربّه" فقد خصّص في "عقده الفريد" بابا كاملا للّحن والنّوادر المتعلّقة به (4) حاذيا في ذلك حذو الجاحظ الذي سخّر قلمه للذّود عن اللّغة وحفظها من كلّ أذى. (انظر الجزء الثاني من المجلّد الأوّل من كتاب البيان والتبيين).

ولقد روي فيما روي عن الرّسول (ص) أنّه قال حين سمع رجلا يلحن في كلامه : "أرشدوا أخاكم فإنّه قد ضلّ"(5).

وسواء أصحّت هذه الرّواية أم لم تصحّ، فإنّها تؤكّد لنا بما لا يدع أيّ مجال للشكّ أنّ مفهوم السّلامة اللغويّة قد اقترن في تاريخنا العربيّ بمفهوم الهداية والرّشاد تماما كما اقترن الخطأ أيضا بمفهوم الضّلالة والغيّ اقترانا لا يفكّ.

وليس من الغلوّ في شيء القول إنّه في زماننا هذا بلغ المستوى اللغويّ مبلغا لا يسرّ علماء اللّغة الحقيقيّين، بل هو قد وصل إلى ذروة الانحطاط والوضاعة، بما يستوجب تدخّل أهل الذّكر لتخفيف الوطأة.

ولست ممّن يهوون البكاء على أطلال الماضين ولا ممّن يرغبون في التّحسّر على السّلف الصّالح أو يرغبون فيه ولله درّ القائل (معاتبا ابنته) :

"عزاء لا أبالك إنّ شيئا ** تولّى ليس يرجعه الحنين"

ولكنّني أعتقد أنّ الأمر في حاجة ملحّة إلى الدّرس وإمعان النّظر، ولا يمكن أن يضطلع بهذه المهمّة إلاّ أهل الذكر كما أشرنا، وهؤلاء بدورهم، لا يتسنّى لأحد منهم أن ينوء بذلك الحمل الثقيل دون أن تتوفّر له الأسباب وتمهّد له السّبل. وأنجع هذه الأسباب والوسائل في عصرنا هذا هي وسائل الإعلام بكافّة أنواعها وأحدث تقنياتها. وقد قيّض الله لهذه الأمّة رجلا منها ساءه ما وصلت إليه حالة اللّغة العربيّة من السّوء والوهن، وشق عليه أن يرى أبناء الضّاد يجهلون قواعد الضّاد ويكلّفونها ما لا طاقة لها به من التّقصير في حقّها فشمّر عن ساعد الجدّ وحمل راية الدّفاع عن تلك اللّغة العظيمة، ومضى على ذلك النّهج لا يحفل بما يلقى في سبيل أن يردّ إليها هيبتها ويحفظها من التّلف والاندثار.

وهو الأستاذ الكبير السيّد عبد الوهاب بكير. وقد منحت جريدة الصّباح "اليومية التونسيّة" أستاذنا الجليل مساحة من ركنها الثقافيّ من الصّفحة العاشرة يخصّصه لتصحيح الأغلاط الشائعة بين النّاس، وقد بلغ في حرصه هذا مبلغا جعله يعيد تصحيح نفس الخطأ مرّات ومرّات حتّى يعلق بذهن القارئ فلا يقدم على ارتكابه مرة أخرى وتمّ تقسيم تلك المساحة عموديّا إلى قسمين:

أحدهما يحوي الخطأ والثاني وجه الصّواب. وأفقيا إلى قسمين أيضا : أحدهما للأخطاء المكتوبة. والثاني للأخطاء المسموعة. وتحت كلّ ذلك (في أسفل العمود) تذييل يشار فيه إلى نوع الخطإ أو سببه.

ولقد لاحظت أثناء تتبعي لتلك السّلسلة أشياء استعسر عليّ فهمها وصادفت في نفسي حيرة، فأثرت البحث والنّظر على التّسليم والانقياد.

ولست أشكّ بذلك في معرفة الأستاذ وعلمه الغزير، إذ لا أسمح لنفسي أن تقدم على ذلك، ولكنّني تمثّلت قول الجاحظ "ولتكن نفسك إلى إنكاره أميل" فرجعت إلى ما تيسّر لي من معاجم قديمها وحديثها وإلى كتب أخرى سأشير إليها علّني أجد فيها ما يجلي الأكنّة ويشفي الغليل.

وبعد التّصحّف والتّفحّص قرّرت أن أسجّل ملاحظاتي وأن أستوضح ما استعصى عليّ من الأمور. ولم أشأ أن أسمّي ذلك ردّا. فإنّي كما قلت لا أجسر على ذلك، ولا أريد أن أكون أوّل من فتح باب حقّ التلميذ في الاعتراض على أستاذه.

**الملاحظة الأولى :**

قال الأستاذ (6) : لانقول : "يجب عليه أن يتمعّن في هذه المسألة" بل الصّواب أن نقول : "يجب عليه أن يمعّن النّظر في. . . "

وأضاف في الذّيل تحت رقم (3) : "لا وجود لهذا الفعل في العربية" يقصد بذلك فعل "تمعّن".

يذكر "ابن منظور" في "لسان العرب" في مادّة (معن) : "معن الفرس ونحوه يمعَن معنا وأمعن كلاهما تباعد عاديا" ويقول أيضا : "أمعنوا في بلد العدوّ وفي الطلب أي جدّوا وأبعدوا."

ثمّ يورد بعد ذلك خبرا قائلا : "قال أنس لمصعب بن الزّبير : "أنشدك الله في وصيّة رسول الله (ص)، فنزل عن فراشه وقعد على بساطه وتمعّن عليه وقال : أمر رسول الله (ص) على الرّأس والعين" ويضيف : " تمعّن أي تصاغر وتذلّل انقيادا، من قولهم : أمعن بحقّي إذا أذعن واعترف".

ويقول "الزّمخشري" في "أساس البلاغة" : "أمعن في الأمر : أبعد فيه وأمعن الضّب في جحره : غاب في أقصاه. وأمعنوا في سيرهم. وأمعن الفرس في جريه "(7).

ثمّ إنّ الأستاذ "محمد العدناني" في كتابه "معجم الأغلاط اللّغوية المعاصرة" يعتبر قول القائل : تمعّن في الأمر بمعنى تروّى فيه خطأ. ويقول : "أمّا تمعّن فلان في الأمر فمعناها : تصاغر وتذلّل انقيادا، ولم يذكر أنّ معناها هو : روّى في الأمر إلاّ "محيط المحيط" (يقصد بذلك معجم محيط المحيط لبطرس البستاني) الذي شعر أنّه عثر هنا فقال بعد ذلك : أو مولّدة"(8).

والخلاصة هي أنّ لفظ "تمعّن" لا يوجد- على مايبدو - في المعاجم القديمة إلا بمعنى : "تذلّل وتصاغر" فالقول إنّ معناه "أمعن" لم يأت من عند القدماء، وإنما قد حاول بعض المحدثين إقحامه إقحاما، وهو ما فعله المعلّم بطرس البستاني في "محيطه المحيط"، فاتحا بذلك الباب أمام من جاء بعده من المعجميّين من المشرق (9) والمغرب(10) لينسجوا على منواله ويتّخذوا من كلامه حجّة. ولم يشذّ عنهم في ذلك سوى النزر اليسير منهم "كالمعجم الوسيط" الذي أخرجه المجمع اللّغوي، فهذا المعجم أبى أن يقحم ذلك المعنى المولّد لكمة "تمعّن" واكتفى بإيراد المعنى القديم (تصاغر وتذلّل انقيادا) (11).

ولو أنّ فضيلة الأستاذ أصلح الخطأ واكتفى بذلك دون إدراج أيّ ملاحظة، لما وجدنا في كلامه ما يدعو إلى الاحتراس والتّحفّظ ولما تكلّفنا عناء البحث والتّثبّت فيه. ولكنّه أورد تلك الملاحظة في الذّيل كما قلنا آنفا وهي : "لا وجود لهذا الفعل (تمعّن) في العربيّة." وهو ما أثبتنا خلافه بالرّجوع إلى أمّهات المعاجم كلسان العرب ونحوه. فالفعل

إذن موجود في اللّغة العربيّة وإن كان معناه غير ما أراده مرتكب الخطإ.

**الملاحظة الثانية :**

قال الأستاذ في غير موضع (12) : إنّه لا نقول "شراكة" بالفتح بل نقول "شِراكة" بالكسر.

ونقول : لم نجد هذه الكلمة في أي معجم من المعاجم العربية قديمها وحديثها لا بالفتح ولا بالكسر. وفيما يلي خلاصة لما ورد في المعاجم التي رجعنا إليها (مادّة : شرك) يقول "ابن منظور" : "الشّركة والشّركة سواء : مخالطة الشريكين يقال : اشتركنا بمعنى تشاركنا. وقد اشترك الرّجلان وتشاركا وشارك أحدهما الآخر(. . .) والشريك : المشارك. والشّرك : كالشريك (. . .) والشّرك أن يجعل للّه شريكا في ربوبيّته (. . .) ويقال في المصاهرة رغبنا في شركِكم وصهركم : أي مشاركتكم في النّسب.

(. . .) والشَرَك : حبائل الصّائد، وكذلك ما ينصب للطّير، واحدته شَرَكة وجمعها شرك.

(. . .) والشِّراك : سير النّعل والجمع شُرُك".

ويقول الزّمخشريّ : "شركته فيه أشركه وشاركته واشتركوا وتشاركوا. وهو شَريكي وهم شركائي ولي فيه شركة وشرك. وأشركَهُ في الأمر. وأشرك باللّه تعالى وهو من أهل الشّرك. وطريق مشترك ورأي وأمر مشترك(. . .).

ورأيت فلانا مشتركا إذا كان يحدّث نفسه كالموسوس. ونصب الصّائد الشَّرَكَةَ والشّرَكَ والأشراكَ. وشرّك النّعل، وأصلحوا شرك نعالكم. ومن المجاز : مضوا على شِراكَ واضح (. . .)" (13).

كما لم نجد اختلافا بين اللّغويّين في أيّ كلمة من مشتقّات هذا الجذر (ش ر ك) إلاّ ما كان من الاختلاف البسيط في كلمة "شَرِكة" هل هي بفتح الشين وكسر الرّاء أم بكسر الشين وتسكين الرّاء، ويقول الأستاذ "علي حسن هلالي" في ذيل الصّفحة 17 من الجزء العاشر من كتاب "تهذيب اللّغة" "للأزهري" : "كسر الشين وتسكين الرّاء لغة "تميم"، وفتح الشين وكسر الرّاء لغة "الحجاز". وقس عليها نظائرها مثل "كلمة" (كلمة)". ورأينا فيما تقدّم رأي ابن منظور إذ يقول : "والشِّركة والشَّركة سواء". وهو ما يؤكّد عدم الاختلاف بما لا يدع أيّ مجالَ للشّك وهنا من حقّنا أن نتساءل ثمّ نسأل : من أين أتى فضيلة الأستاذ بكلمة شِراكة؟ وعلى أيّ مقياس اعتمد حتّى يميزَ الخطأ من الصواب في هذه الكلمة الغريبة؟

ومن حقّنا أيضا أن نفترض ونؤوّل حتّى يتبيّن لنا "الرّشد من الغيّ" و"الخيط الأبيض من الخيط الأسود من الحق".

- **أولا** : يجوز أن يكون قد استلهم الشراكَة من "الشّراك". أقرب كلمة إليها ثمّ جعلها على وزن فعّالة على نحو نجارة أو حدادة أو نقابة أو ولاية.

- **ثانيا** : يجوز أن يكون قد تخيّر كلمة شراكة بالكسر حتّى لا يلتبس الأمر على القارئ فيخلط بين الشّراكة والشرك الذي هو جبائل الصّيد.

- **ثالثا** : وربّما أيضا حاول أن يستحدث كلمة جديدة من عنده كي يسدّ بها ثغرة في اللّغة. وله الحقّ في ذلك لأنّه من "الرّاسخين في العلم". وهؤلاء وحدهم القادرون على فعل ذلك لأنّه لا يعلم تأويل اللّغة إلاّ هم.

أمّا فيما يتعلّق بالافتراض الأوّل، فلاعلاقة بين الشّراكة والشّراك فالأولى من المشاركة، والثانية : سير النّعل ولا سبيل إلى المقارنة بين المعنيين.

أمّا الثاني فنقول فيه إنّه إن كان الأمر سيلتبس على القارئ بالخلط بين الشّرَاكة والشَّرَكُ. فإنّ كلمة الشّراكة أيضا سوف توجّه ذهن القارئ أيضا إلى الشِّراك التي لا علاقة له بها كما ذكرنا، أو إلى الشّرك (بالله) وهو أهول من الأوّل وأمّا الافتراض الثالث، فنقول فيه إنّه اجتهاد من فضيلة الأستاذ، وقد ذكرنا أنّ ذلك من حقّه ولا نماريه فيه.

ولكن من حقّ القارئ وطالب العلم أيضا أن يستوضح ويستفهم، ويعرف الأساس الذي بني عليه هذا الاجتهاد فيطمئنّ وتقرّ عينه.

ولا يكفي هذا القول، بل نضيف : إنّ الاجتهاد لا يوضع في موضع الأغلاط الشّائعة، بل الأجدر به أن يوضع في موضع الاجتهادات اللّغوية ويُعرض على أهل الذّكر حتّى يبدوا آراءهم فيه، فإن أصاب فله أجر المجتهد المصيب، وإن أخطأ فليس بنجوة من الزّلل ولكنّ الأعمال بالنّيات، ويكون له أجر المجتهد المخطئ.

**الملاحظة الثالثة :**

قال فضيلة الأستاذ (14) معلّقا على قول أحدهم : "بحث السّبل الكفيلة بدفع التّعاون الثنائيّ" إنّ ذلك خطأ والصّواب هو أن نقول "البحث في السّبل. . ." (أودرس السّبل). ولم يضف في الذّيل إلاّ هذه العبارة : "غير عربيّ".

ويبدو أنّه - وهذا تأويل منّا قد التجأنا إليه لأنّ كلمة، غير عربيّ لا تقنعنا ولا توضّح لنا شيئا بصراحة - اعتبر الفعل "بحث" فعلا لازما لايجوز أن يتعدّى إلى مفعول به إلاّ بواسطة حرف ("في" مثلا).

ولا أريد أن أطيل الكلام هنا ولكنّي أكتفي بما ورد في لسان العرب في مادّة (بحث) وما ورد في المعجم الوسيط لمجمع اللّغة العربيّة (15).

قال "ابن منظور" : "البحث : طلبك الشيء في التراب. بحثه يبحثُ بحثا وابتحثه (...) وبحث عن الخبر وبحثه يبحثه بحثا : سأل. وكذلك استبحثه واستبحث عنه".

وقال المجمع : "(...) بحثَ الأمرَ وفيه : اجتهد فيه وتعرّف حقيقته وبحث عنه : سأل واستقصى (...)".

ويتّضح من ذلك أنّ البحث في الشيء وبحث الشيء سواء.

**الملاحظة الرّابعة :**

قال فضيلة الأستاذ (16) إنّه لا تقول : "الموارد الماليّة للبلديّات" بل نقول : "موارد البلديّات الماليّة". وسنعلّق على هذا في الملاحظة الخامسة.

**الملاحظة الخامسة :**

قال فضيلة الأستاذ (17) إنّه لا نقول "يجب على هذه المنظمة أن تلعب دورا هاما في..." بل نقول : "... أن تقوم بدور هام في..."، ثمّ ذكر في الذّيل الملاحظة التي تعوّدناها وهي : "ترجمة حرفيّة لا تصحّ". وهي ملاحظة كغيرها من الملاحظات، تتّسم بالعموميّة "ولا تسمن ولا تغني من جوع".

وما من شكّ في أنّ هذا التعبير لم يوجد في العربيّة التي تكلّم بها القدماء، بل هو تعبير جديد مولّد ومعرّب من الفرنسيّة أو الانقليزيّة (Jouer-to play)، وقد انتبه بعض المترجمين لهذا اللّفظ في قول الفرنسيّين : (Jouer un rôle) وترجموه عنهم بالقول، قام بدور أومثّل دورا (18) مجتنبا في ذلك كلمة "اللّعب" لأنّ فعل "لعب" في العربيّة فعل "لازم ولا يؤدّي دوره في مثل هذا السّياق ولعلّ أوّل من أدخل هذا التركيب إلى العربيّة هو "رفاعة رافع الطّهطاوي" في كتابه : "تخليص الإبريز في تلخيص باريس" الذي كتبه أثناء رحلته إلى فرنسا وتجواله فيها، وكان ممّا زاره هناك مجالس الملاهي والمسارح حيث شاهد المسرحيّات والممثّلين، وكان أمرا غريبا لديه لم يألفه في بلده مصر، ممّا دفعه إلى استنباط ألفاظ جديدة يملأ بها فراغا في اللّغة العربيّة. ومن هذه الألفاظ كلمة "اللاّعب" أو كلمة "اللّعب".

يقول الطّهطاوي متحدّثا عن تلك المجالس (19).

"فمن مجالس الملاهي عندهم محالّ تسمّى "التياتر" و"السّبكتاكل" وهي يُلعب فيها تقليد سائر ما وقع".

ثمّ يوجّه الكلام إلى القارئ قائلا له : "ولو سمعتَ ما يحفظه اللاّعب من الأشعار وما يبدو به من التّوريات في اللّعب، وما يجاوب به من التنكيت والتبكيت لتعجّبت غاية العجب".

ولا أقف عند هذا الحدّ بل أريد أن أذكر لفضيلة الأستاذ كلاما قرأته في كتاب "في الشّعر الجاهلي" "لطه حسين"، وأتعقّب به كلامي في الملاحظة الرّابعة والملاحظة الخامسة معا. يقول "طه حسين" في كتابه متحدّثا عن الشكّ في الشعرالجاهليّ "ويجب أن يشتدّ هذا الشّك كلّما كانت القبيلة أو العصبيّة التي يؤيّدها هذا الشّعر قبيلة أو عصبيّة قد لعبَتْ - كما يقولون -دورا في الحياة السّياسيّة للمسلمين"(20).

ترون إذن كيف استخدم "طه حسين" الأسلوب الفرنسي، إلى جانب التركيب الذي ذكرناه في الملاحظة الرّابعة وخطّأه الأستاذ.

ولا يخفى على ذي الحجا ما يحظى به "طه حسين" من معرفة باللّغة العربيّة وطول باعه فيها، فليس ينكر هذا إلاّ جاحد أو جاهل وحسبنا في ذلك أنّه لقّب "بعميد الأدب العربي" وانتخب رئيسا لمجمع اللّغة العربيّة (1963). ثمّ نأتي بعد كلّ ذلك فنستند إلى كلام فضيلة الأستاذ فنتبيّن أنّ "عميد الأدب العربيّ" "طه حسين" قد ارتكب خطأين لغويّين في جملة واحدة لا تتجاوز ثلاثة أسطر، وهو ما لا يفعله التلميذ العاديّ في مقاعد المدارس الابتدائيّة، فما بالك "بعميد الأدب العربيّ"؟

ولقائل هنا أن يقول إنّه لا عصمة لأحد من الخطإ سواء أكان ذلك في اللّغة أم في أيّ مجال آخر من العلوم والمعارف، فكم من العلماء أخطؤوا واستدرك عليهم غيرهم أخطاءهم ويمكن لأيّ مطالع كتب القدماء اللّغويّة أن يلحظ أغلاطا كثيرة وقع فيها هؤلاء وأصلحها لهم الآخرون وأبدوا فيها آراءهم وحججهم. ومثال ذلك "كتاب العين" "للخليل بن أحمد الفراهيدي" الذي أجمع المتخصّصون على كثرة أغلاطه وسقطاته ودعوا إلى عدم الاعتماد عليه بصفة كلّيّة، رغم ما يعرف عن صاحبه من فضل السّبق في مجال اللّغة وسائر علومها المتفرّعة عنها.

وأضمّ صوتي إلى صوت أصحاب هذا الرّأي، بل وأعتبره رأيا مُحكما وحصيفا، إذ من السّذاجة أن نتّخذ كلام شخص ما مقياسا لاستخلاص السّليم من السّقيم من القول

مهما كان مبلغه من الدّراية والإلمام، فإن ذلك لن ينجّيه من الهفوة أو يبرئه من الوهم.

و"طه حسين" ليس إلاّ من البشر، قد يعتريه ما يعتري سائر النّاس من الغفلة والسّهو فيقع فيما يقعون فيه من الخطإ، فكلامه ليس كلاما مقدّسا "لا يأتيه الباطل من بين يديه ولا من خلفه". وإنّما هوكلام يحتمل الصّواب وخلافه ويقبل الدّرس والنّقد والمناقشة غير أنّ الإشكال لايكمن هنا، فهو عند طلاّب العلم مثلا فكيف لطالب العلم في هذه الحالة أن يهتدي في اللّغة إلى سواء السّبيل ما دام أساتذته لم يتّفقوا فيما بينهم ولم يتواضعوا على الأصول التي لا يمكن تجاوزها والفروع التي لهم أن يختلفوا فيها؟.

كيف يمكن للطالب أمام كلّ هذا التّضارب أن يطمئنّ إلى سلامة علمه الذي حصّله في المدارس والمعاهد والكلّيات؟ أليس من الطّبيعيّ أن يكون لديه الحقّ في أن يشكّ في أشياء كثيرة تلقّاها من قبل تماما كما شكّ "طه حسين" في الشعر الجاهليّ ومن قبله "ديكارت" و"الغزالي" في الموروثات؟

إنّ الأمر لمحيّر حقّا، وكيف لا يحتاج المرء في أمره إزاء كلّ ما سبق؟

وأقول في النّهاية : إنّ قضيّة السّلامة اللّغويّة ليست من القضايا الفرعيّة بل هي أساسيّة، وينبغي لها أن تكون كذلك ٪ وأن تخصّص لها مساحة لا تزيد عن عشر صفحة من جريدة يوميّة في بلد يعجّ بعشرات الصّحف والمجلاّت ناهيك بالاذاعة والتلفزة، فهذا لا يفي بالحاجة بل يقصر دونها.

إنّ القضايا الفنّيّة والموسيقيّة قد نالت حظّها من الحظوة والاهتمام في وسائل إعلامنا بما فيه الكفاية، وقد آن للمسألة اللّغويّة أن تأخذ نصيبها من كلّ ذلك، وأن يرجع إليها بعض من قدرها وكرامتها، ولا سبيل إلى تحقيق ذلك في رأيي إلاّ بتسخير الطّاقات العلميّة وتشجيعها على إثراء الحوارات والمناقشات حتّى لا تظلّ قضايا اللّغة رهينة المحابس نائمة في الكتب منبوذة بين رفوف المكتبات تنتظر من ينفض عنها الغبار ويستنطقها ويخرجها من سباتها العميق. ولا يسعني إلاّ أن أشكر فضيلة الأستاذ مرّة أخرى على جهوده الكبيرة، فقد أقدم على عمل جليل يستحقّ الشّكر والثناء. غير أنّنا لم نخف تحفّظنا واحتراسنا، بل أعلنّا ذلك على الملإ كما ترون وطلبنا حقّنا في الفهم والتّوضيح عسى أن نستفيد بذلك، ونفيد غيرنا ممّن التبس عليه الأمر واستعصى.

فالغاية الأولى من كلّ ما تقدّم هي أن يتبيّن طلاّب العلم وغيرهم الصّواب وتطمئنّ قلوبهم ولا يبقوا حائرين متردّدين "مذبذبين بين ذلك، لا إلى هؤلاء ولا إلى هؤلاء".



## الإحالات :

(1) أنظر كتاب "المدارس النّحويّة" - "شوقي ضيف" - دار المعارف بمصر القاهرة 1968 - ص11-,12 (2) المرجع نفسه ص11.
(3) "البيان والتّبيين" - الجاحظ - مؤسّسة الخانجي - القاهرة - ط3 ص,3
(4) أنظر الجزء الثاني في هذا الكتاب - دار الكتاب - القاهرة 1956 ص 413وما بعدها. (5) "كنز العمّال" الجزء الأوّل ص151.
(6) جريدة الصّباح : الثلاثاء 6 جوان 2000 ص10 (رقم 238) (الأغلاط المسموعة)
(7) "أساس البلاغة" للزّمخشري - مكتبة لبنان، ناشرون ط1- 1992. لبنان ص784.
(8) "معجم الأغلاط اللّغويّة المعاصرة" لمحمد العدناني ط2 1989 - مكتبة لبنان = الخطأ رقم 1825 ص634.
(9) أنظر مثلا :- "المعجم العربيّ الحديث : لاروس" : للدّكتور خليل الجرّ مكتبة "لاروس" باريس 1973 ص341.
-"معجم اللّغة العربيّة المحيط" ط 3 1996 (ج 1) ص ,351 - "المنجد في اللّغة والأعلام" - دار المشرق - بيروت 1987 ص768.
(10) أنظر مثلا القاموس المدرسي : الجيلاني بن الحاج يحيى-بلحسن البليش -عليّ بن هادية -الشركة التونسية للتوزيع -تونس 1986.
(11) المعجم الوسيط : مجمع اللّغة العربيّة، المكتبة الاسلاميّة - إستانبول ج 2 ط2 (بدون تاريخ) ص 878.
(12) لا أذكر العدد الذي قال فيه فضيلة الأستاذ هذا الكلام ولكنّي على يقين من أنّني قرأته غير مرّة.
(13) الزّمخشري : المصدر نفسه ص 418. وانظر كذلك كتاب "مجمل اللّغة" لابن فارس : مؤسّسة الرّسالة ط1 1984 بيروت ج 2 م1 ص527. وكتاب "المفردات في غريب القرآن للرّاغب الأصفهاني. دار قهرمان - استانبول 1986 ص380 -381.
(14) جريدة الصّباح. الثّلاثاء 6جوان 2000 ص10 (رقم 238، الأغلاط المكتوبة. وكذلك : الأربعاء 28 جوان 2000 ص 10 (رقم 251) : الأغلاط المسموعة.
(15) المرجع نفسه. ص,40 (16) جريدة الصّباح. السّبت 3 جوان 2000 ص 10 (رقم 237) : الأغلاط المكتوبة وفي غير هذا العدد.
(17) جريدة الصّباح الخميس 25 ماي 2000 ص10 (رقم 236 ) : الأغلاط المسموعة.
(18) أنظر : الكامل الكبير (زائد) ليوسف محمّد رضا. مكتبة لبنان ناشرون. بيروت 1996 ص 677.
وكذلك المعجم الانجليزي العربيّ : المغني الأكبر لحسن سعيد الكرمي. مكتبة لبنان 1995. (كلمة : player).
(19) "تخليص الابريز في تلخيص باريس" الدّار العربيّة للكتاب ص 119 -121 ط1991.
(20) طه حسين : في الشعر الجاهليّ : دار المعارف للطباعة والنشر-ط 2، سوسة 1998، ص 80


خزافو الألوان
أنوار المتوسط
الهادي الدبابي
شمس الدين العوني
ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhrit.com

**. . . دخلوا في طاعة اللّون فرادى، كتبوا المحبّة وأقاموا بيننا. حجبوا الحدود والظّلمة وأجّجوا المشهد. هم من جاؤوا بالنّور في زجاجة. إذا ولجوا مدينة أو قرية أشفقوا عليها من التهدّل والانقراض وزجّوا بها في متاهة الألوان. تتلعثم ألسنتهم أمام وشم العجائز ورموز السّجاد المنسوج بأيديهنّ المرتجفة.**

**حضورهم كظلّ في هيئة طير بسبعين جناحًا. اللون لواقحهم في كلّ حين يؤتي غوايته التّامة.**

**- جورج البهجوري**
**=محمّد غنّوم**
**=علي الزنايدي**
**=بيلار فارثيا**
**=لين ساسي**
**=إدوارد هيلا أقوستيني**

*. . . وآخرون*

## البيانالي المتوسطي الأول للفنون

تكمن فرادته في جمعه لتجارب تعبيريّة مختلفة في رؤاها الجمالية والفنية. شععت به أروقة متحف مدينة تونس في حوار بين قيم الفن والحرية.

هكذا، مع تحرر الفن حيث النضج والرغبة أضحت الفنون التشكيلية فضاء للتواصل المفتوح بين الثقافات. وتونس التي احتضنت بول كيلي وأوقاست مايك وكان ذلك إكتشافا من قبلهم لأصل النور والزرقة. توافد عليها خمسون تشكيليا = من الجهات الست لهذا الكون= يتبعهم قوس قزح.

**انظروا. . .**
**كلّ باب كتاب**
**وكلّ سجّاد أبجديّة**
**لا تمّحي بريح أو نسيان.**

هنا تناغم لغوي مع بعض اللوحات المشاركة.

## جماليّة الحرف:

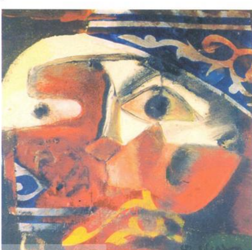
محمد(1) غنّوم في ترسّمه للحرف لا ينفي الألوان والأشكال من حيث أنّها إطار للحركة ومادّة خصبة لبث الضوء وترجمة الدّواخل بتشكيل نسيج بصري ممتد يفتكّ الدهشة ويقول بالمغايرة في التّعاطي مع الفضاء.

إنّما يتوخّاه في بعده الصوفي استكناها للجوهر ودلالاته الميتافيزيقيّة متلبّسا بالمعنى في تلاشيه مرتجعا بالبصر الى ينابيعه الأولى / البياض.

يدفع بالحرف مجوّفا حينا ومقرّا حينًا آخر أو قائما أو منبسطا الى غيرها من مواضع الأبجدية، الى الأقاصي بحثا عن دلالة مكتومة غفلت عنها المعاجم القديمة والتأويلات.

الحرف يتجاوز شكله وتصبح وفرة الظلال المتولدة عنه لسان حاله ونصّه الخالد في تداخل لونيّ مفرط في الجنون. الحروفيّة عنده فلسفة جماليّة ومفتاح لهذا الكون الآئل للإنغلاق، كل حرف مفتاح يعود الى متاهة تفضي الى متاهات يلذّ فيها المقام. الحرف مكانة ومكان يعوّل عليه على حدّ تعبير النفري. في أعماله بحث وتجريب وتقصّ. مسكون بنون القسم، نقطة الباء والألف القيوم الى غيرها من مفاتيح الكلام، ولعلّه بذلك يمتلك سرّ الأبجديّة والصّمت. إطلالته على اللون تستند الى اليابسة ونعني جغرافيا الحرف، بحمّله مالا طاقة للبياض به. ويدخلنا طوعا في قداسة





"بدون عنوان" 105 × 105

الأشكال وبهجة الحركة. يستنطق اللغة في تشظيها أحرفا ورموزا ويستعيد بها من هشاشة الحاضر وسكون التاريخ.

## وجه الريبة:

تلمع عبقريّة البهجوري (2) في توظيف المعطى الدلالي للإنسان في المطلق ملامح ورسوخا باختزالها في وجه يتيم على غاية من البشاعة الفاتنة التي يؤثثها خليط من الأشكال والرموز الكامنة.

اللوحة وجه يصنّف في أكثر من قراءة أو مدرسة يحتمل عمله الفنّي أكثر من تأويل وتوزّع على التكعيب والتجريد والإنطباعية والواقعية. بجانب البقعية(Tachisme) وينهل من معين الأقنعة ولا يقنع بأقل من صورة في صور واحدة. اللوحة لوحات والبرواز واحد، حيثما وليت قلبك عدت قدّام هذا الوجه الطافح بالريبة والحيرة الكبرى. أمامه تتلعثم الحواس وترتبك القراءة الجاهزة. يثقب بحدّته ذاكرتنا لتتلاشى مشاهد وروائح كم علقت بتجاويف الجسد.

الخرافة والأساطير وقصص الجدّات في آخر الليل متلبسة جميعها بأصابع البهجوري هي مادته ومعدن حاله يتّخذ منها عناصر خلقه وفرادته.

هو يقتحمنا بأكثر من عينين وبوجه واحد يدخلنا قسرا الى عالمه وغرابة تجلياته. هذا التصميم الغريب والمبهم يستدعي قول الشاعر العربي أدونيس:

"حاضنا سنبلة الوقت ورأسي برج نار".

الوجه اللوحة يخلّص الأجناس البشرية من ثبوتيتها ويقينيتها ويدفع بها الى متحولات الراهن مبنى ومعنى.

إنّ الثراء في أعمال البهجوري يكمن في البساطة العميقة والتّناول الغرائبي والمزاوجة بين الهشّ والصلب في الذاكرة محققا درجة من الإحساس بين النّاظر والمنظور.

إنه الألوان مصدرها الذّاكرة والسّواد في عمقه انزياح ودلالات، في تدافعها على قماشة البياض إلغاء للعلاقات التقليدية بين التّفاصيل والملامح المكوّنة للوجه والأشكال.

في أعماله إدانة واضحة لما فيه إنسان هذا العصر، من قلق وتشتّت وصرامة وارتباك وكأنّه يمحو المدنيّة التي



"نافذة" -1(جزء) 80 × 80

استبدلت الإنسان بالآلة وحوّلته الى متحف مهجور.

## جمالية المكان

عوالم علي الزنايدي(3) ليست عالما محنّطا يقبع في المخيال والذاكرة. ولكنّها غواية وسحر لا يعرفه إلا كلّ عاشق هام بهذه المدينة. تنبعث الأمكنة لديه من طينة الوجد وقد فخّرها خزّافها الرّسام في مقامه الضليل.

ينفلت من الأصول ويباغت المتلقّي بالمحافظة عليها. يصوغ فلسته الجمالية على الأضداد تنافرا ومطابقة. فكأن التّجانس في التّقاطع.

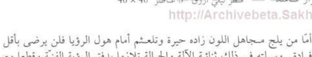
الهندسة حاضرة لديه بكثافة مهووس بها. تشرّب

المخزون المعماري العربي وأعاد صياغته قتلا للشكل الفاضح. المدينة التي يرسمها علي الزنايدي ليست أقواسا وقبابا وجدرانا مجصّصة وليست أشكالا جوفاء ومسطّحات. هو ينفذ ويتنافذ مع جوهر الشيء وعمقه.

المكان أمكنة وأسماء ونساء. والأزمنة زمن واحد هو الليل بازرقاقه البهيج وأصوات العائدين منهم إليهم. أدعية وتسابيح وطلاسم وأحجبة وزرابي هي مرادفات أخرى من عبق المكان...

القلب يتخيّر جسده ويسكن المدينة العتيقة التي تفضي ولا تفضي. حدّث الجدّ وروت الريح: " افتح بابا تجد مدينة" وعلي الزنايدي أحد الذين خبروا جيّدا لغة الأبواب، صار يفتحها فيحاولها ويحاورها لتبوح له في النّهاية بالدّهشة البكر وبالحنين أغنية لا تشرحها سوى الألوان.

في أعماله الفنيّة (منظر ليلي أزرق) يضفي مسحة من ألوصدى بول كيلي لم يتردّد إلاّ في أعماله. نفس المحبّة جمعتهما للنّور تجليات ألوانه بحضورها الكاشف في أشدّ الحالات عتمة، الألوان الحيّة بوصلته الى تيه جديد ومدينة جديدة فاضت به وفاض بها.


"منظر ليلي أزرق" 3 عناصر 40 × 40



## المغايرة حالة وآلة

إنّ الطّاعة في الفنّ نقيصة، والوفاء لمدرسة فنيّة ما قيد وسكون والامتثال لخصائص جمالية موروثة تكرار فاسد واستنساخ رديء.

أمّا من يلج مجاهل اللون زاده حيرة وتلعثم أمام هول الرؤيا فلن يرضى بأقل من فرادة. وسيلته في ذلك ثنائية الآلة والحالة تلازما بدفق الرؤية الفنيّة وقطعا مع الجاهز والمرتقب والمألوف.

بيلارقارثيا(4) من الطينة الخصبة التي أنجبت "بيكاسو" و"دالي". خرجت في كامل نضجها بإشراقات مبتكرة دالة على الغابة التي تتراءى باسقة من خلف الشجرة الأم(الرّواد التشكيليون الإسبان).

شذّت في مشهدها داخل المشهد التشكيلي المعاصر، بغرابة المادة التي تتوخّاها نحتا لحضورها الفنّي، وشرحا لمكرها التشكيلي وأنساقه التعبيرية المنفتحة أبدا.

وبعبارة أخرى، في أعمالها تتفاوت الأهمية بين اللون والمادة، اللون عندها حالة تصيّد آلتها تتّخذها وعاء تسكب فيه مكتنزة حجمه وخصائصه الفريدة وتركيبته المتداخلة في الفضاء الكلّي الممتدّ والمتاح للعين المجرّدة. تعالج البياض وترمّم القماشة بما أوتيت من جنوح نحو الأقصى والأغرب والأبسط في الوقت نفسه.

وعليه فلوحة "مصارعة الثيران" تذهب بالمشاهد الى أقصى إحتمالات التنافذ ويطغى مشهد الدّم بيقّع ضمّادات صحيّة أعدّت لمداواة الجروح الآدميّة.

بين إقبال وإدبار ومزقة حمراء قانية، وحركات تكشف خفّة المصارع في حلبة المصارعة والثور جثّة مسجاة دون ذنب. وموسيقى تتناهى من بعيد.

وحشرجة تصّاعد صدى لقولة نزار قبّاني: "برغم السهام الدفينة فيه يظل القتيل عليما به أجّل وأكبر من قاتليه".

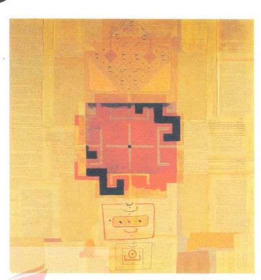

"مصارعة الثيران" 170 × 120

"شام" - 1997 - 145 × 145

المشهد سياحي من لم يلمحه حيًا صادفه على بطاقة معايدة. لكنّه إحالة من ذاكرة مثخنة وومضة على بشاعة سلوكياتنا وتقاليد نجترها تسلية وقتلا للوقت، الذي بدوره يقتات منّا. نسير الوراء وفي البال أنّنا باتجاه الأمام.

يقول الشاعر خزعل ما جدي: " حينما دخلت الغابة تعامل معي الأسد كملك للغابة وأكرم ضيافتي وتعامل معي الفيل بحفاوة وصافحني بخرطومه. الوحيد الّذي حاول اصطيادي هو الإنسان".

وهكذا فاللّوحة جرس ضدّ الهمجيّة ولكنّه يسمع مرئيًا. وصفعة صامتة على خدّ هذا العصر، وتعويذة ضد الرّعب القادم أو ليست الثّقافة في جوهرها رعبا ضدّ الرّعب.



"بدون عنوان" 110× 100

## قراءة الدّواخل

تعدّ تجربة خالد الحوراني(6) من التجارب المتميزة من حيث اهتمامها بالأبعاد الأخرى للتشكيل الفنّي حيث تصير اللوحة لغة وملاذا لاستقراء العالم والأشياء والعلاقات في سكونها وتحوّلها.

اللّغة أصل الاتّصال والتّواصل والكتابة مباهجها الحيوية وبين الحرف واللون علاقات وثيقة فكأنّ الرّسام أراد أن ينفذ الى لغة العالم هذه، من خلال تعريتها والزجّ بها في بؤرة الألوان ولعلّها المراوحة في أحدث تلويناتها.

اشتغاله على زيتياته لم يقنعه بقدر اقتناعه بأهميّة ما يمكنه أن يضفيه هامش القصاصات الإخبارية من بقايا الجرائد على لوحاته من إيهاب ودفع الى قول ما لا يقال، فتصير اللّوحة مكتملة تامة في شروطها، بهوامشها وحواشيها المصغّرة بفعل تشكيلات من الأشكال الهندسية التي تقترب من الحروف اللاتينية تحيط بها بقايا فقرات من صحف يومية أو غلاف لكتاب الأغاني الشهير، هو يفضح الباطن ويعري المسكوت عنه انصياعا لرغبة مبهمة أو إنطلاقة من بقعة في الذاكرة وسعت أمّة كاملة.



"بدون عنوان" 60 × 60

## هدم المسارب المعهودة

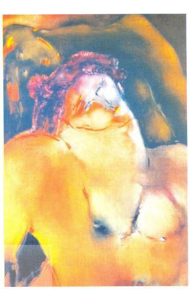
أمام هذه اللوحة (رفاهة) لا تستطيع إلاّ أن تتحسس رأسك وتستسلم لزرقة تتداخل فيها ظلمات مضيئة.

فهي تقترح علينا الحيرة في تبيّن هذا الشكل الواضح حدّ الإغماض، الإلتباس يبدأ من التسمية وتحديدا من البياض الأوّلي من حالة الفراغ الخصبة، فهل المرسوم رأس مقطوع أم كرسي مهجور؟ وما حدود التجانس والتنافر بينهما؟

الأسود إيقاع اللوحة والأبيض ما قبل إعمال الفرشاة في وجع الروح، هو الوجع دافع الإبداع والمأساة هي المرسم الحقيقي الذي يخرج منه كل فنان مبدع متصالح مع ذاته ومحيطه. وإدوارد (5) أحد هؤلاء يختزل معاناة شعبه في داكن هذا الكرسيّ المرفوع على البسطاء.

يقول بالوضوح كما يقول بالغموض. هو ضد الإستراحة في أبعادها الجمود والثبات والارتكان الى المكانة بما معناها طمأنينة يتّبعها القطيع الى الهاوية.

اللون الأحادي وإمّحاء الهندسة بين الكرسي والرأس يكسب العمل الفنّي لهذا المبدع مسلكا مغايرا في اكتشاف قضايا الواقع المعيش وتناولها جماليا بما يجسّده هذا الإدغام الوثيق بينهما قمّة وقاعدة. وعليه فالمسألة متشعّبة ومتوالدة من رحم واحدة وقد تمّ اختصارها فنّيا بنظرة عميقة ومتشائلة.


"الملاك الحارس" 120 × 90

**هي الحاجة الى قراءة التاريخ وفهم آليات البعث من أكوام الرماد المسيجة لعالمنا. يسيطر هذا المنحى على خالد الحوراني بأسئلته الملحّة والحارقة دون أن يغفل عن شاعريته المفرطة تناولا وتحديثا.**

## الزرقة القديمة

أعمال ستيفان عمّار(7) مزيج من حضارات مختلفة متباعدة حينا ومتحايلة أحيانا أخرى. تحيل جميعها على إرث التّحابب والتآخي بين الأديان والأجناس داخل بقاع العالم فالسماء في ازرقاقها واحدة تغطي رؤوس الجميع والشمس واحدة تغمر الأرض بالدفء والنور، وتبدو رسوماته مكتنزة بأسئلة واحدة تقيم برزخ الاجتماع حول علاقات أصابها فتور ما.

تتشابك الخطوط وتنقلب الموازين وتتعدد الأدوار ويبرز الأزرق في تموجات واستحالات. ثمّ تدبّ الحركة من خلال التدرّج اللّوني بين الأزرق والأسود وهذا الأبيض بينهما في اتجاهات عمودية وأفقية يملك سرّها صاحب الفكرة. وعموما فالحركة في لوحة " هيا انصرف" هي الهاجس الحيوي الذي يبتغي ستيفان عمّار من خلاله الزجّ بالمتلقي عنوة في عدوى الأسئلة بحثا عن وجوه بلا أقنعة.

الأشكال تجمع الإلتفاف والإلتواء في تلاعب نادر بتقنية التّجريد. "هيا انصرف" دعوة واضحة الى إكتشاف العادي الكامن فينا، فلا زرقة تعادل صفاء القلب. والرحمة سماء شاسعة ولكنّها تنبع من دواخل الذّات في ارتجاعها الصرف نحو الأشياء البسيطة والمتروكة بحكم التعاطي معها يوميا.

إنه الإنصراف الى قيمة اليومي علائقيا. في أعمال ستيفان عمّار دعوة الى إعادة صياغة العالم انطلاقا من ذواتنا ومن أدق التّفاصيل وأبسطها.

## رغبات

يباغتك لين ساسي(8) في أعماله المتعددة بالحرص الشديد على إيلاء الجسد مكانته المعلومة في الفضاءات المحيطة به. المشاهد عرضة للارتباك تستدرجه اللوحات الى عمق اللحظة بل عمق الحياة. أليست الحياة حركة دائبة ختامها الموت هذا الفاقد لروح التواصل.

أعماله محاورة للذّات وتحريض من أجل أسئلة لا يمكن الإجابة عنها خارج رغبات الجسد: جسد المرأة، جسد العالم، جسد الروح، جسد السؤال.

يشدّهم جسد الإبداع وعالم الألوان الفسيح.

في لوحة "الملاك الحارس" يستوقفنا لين ساسي في لقطة لزمن طويل كي نعيد رؤانا الى مباهج الخلق فينا وإلى مكامن اللذة في تجلياتها المختلفة.

هي متابعة لسيرة جسد يعيش انخطافه الشبقي. هذا الجسد القليل بنفسه الكثير بالآخر شبيهه في مناشدة اللّذّة داخل أطرها.

هو لا ينقل تبعات الجسد بحذافرها ولكن ينتصر للظلال ولذّتها الزائفة.

## السخرية

إنّ يانيس قازتوبولوس(9) يتوخّى تقنية البقعيّة مهمّشا الفضاء البصري للّوحة والفكرة الأم من خلال لطخات المحو أو البقع الماحية.

فكأنّ الممحاة فعلت فعلها أو لعلّه الزمن أتى على الألوان يخدشها ويفضح ضعفها.

ثمّة ميل واضح لديه للتعبير عن مواقف وقناعات مترسّبة في أعماقه. ألوانه ضوئية دالّة على حضور الذّات في حركة ما، أو وضعية ما، واعتمالات نفسية هي بالأساس نتيجة العلاقة بالآخر.

اللطخات تنتاب الموضوع المقصود لحدّ استفزاز المتلقي

وارهاق حضوره أمام اللوحة في سعيه للاحاطة بحقيقته المتناولة. هي رؤية جمالية تخيّرها هذا التّشكيلي طمسا لحقائق الحسّ المشترك وتنقية للمعاني البسيطة الماكثة ما مكث اللون بين الكشف والمواراة. أعمال يانيس تقف الى جانب النّقاوة التي يريدون حجبها وطمسها بالزّيف.

وهي ضد النّمطية والسّائد، هناك تلاعب أيضا في سؤال القيمة والأهمية، فهل البقع هي أصل الموضوع والرسم ثانوي؟..ولعلّ في ذلك بعد من أبعاد السخرية اللاّذعة التي تحيلنا في أعماله على جدليّة الجدّ والهزل وعلى الأسئلة والرموز.

يقتات من الملاحم الاغريقية روحا طافحة بالمعيش...هنا تكمن سخريته الفاضحة..

## هيمنة الأسود والأبيض

تستدرج منى دوف(10) عوالم الخرج بغواية لا نسمّيها الى الدّاخل، هي الرجعى لجغرافيا الحنين من خلال تجميع هذا الشتات المتناثر المكوّن للمدينة العتيقة وصهره فنّيا في نمط سطّرته الذات في تألّقها وانكساراتها.

تعيد تركيب فضاء المدينة بالإستناد الى رغبة خفيّة.. ملغية للحركة والأصوات إلاّ ما تحرّر من هيمنة الأبيض والأسود.

هو الفراغ سيّد وإطلالة من الدّاخل على الدّاخل أيضا تكفي لصياغة أسلوب فنّي أساسة المحاورة الباطنية. إنّ فكرة الجمالية تغيّرت لدى منى دوف في مجمل اتّجاهها التّعبيري. للبساطة عمقها واقتدارها الخصيب في توليد الدّهشة وافتكاك الاعجاب.

وفرة الألوان والتهويم في تيهها لا يعني بالضرورة بلاغة أشد. فكل مشروع تعبيري جمالي يستدعي أدواته المثلى.

ولوحة"نافذة" تفرض علينا الوقوف أمامها على قدم واحدة بسبب وهم الألوان الذي صبغنا به المدينة العتيقة وما حولها.

هذا العمل مكسب يمضي بصاحبته داخل المشهد التشكيلي حثيثا نحو الضوء الباهر.

## أصوات مكتومة

لا أحد بالمكان يقرع الأبواب الموصدة ويسمع صوتا مجيبا. وما من شهوة نزقة تقذف الشبابيك بالحصى وتلطّخ جدران البيوت بـأصوات الأبجديّة المكتومة حبيسة الحنجرة والذاكرة.

لقد ثبت جليا من خلال لوحة هاجر مسلماني في بعدها الحنيني أنّ الإنغلاق ليس إلاّ مرادفا يتيما للّيل أما العتمة فسيّدة الأضداد ومالكة الأسرار، بيديها وعاء الذنوب وخلوة المريد.

ليل كل ليل، ليل بعضه صمت، ليل وطعم المكان لا يتحقق إلا في هذا الفراغ الفضفاض، والوحشة الآهلة. تتعاضد الحواس في وظائفها الطبيعيّة ولكن في هذه اللوحة بالذات(رسم 1) تصبح العين مصدر التذوق وحاسته الجديدة. ثمّة سلّة تفاح انفرطت وحلّقت بهذه الثّمرة بما فيها من إحالات ميتافيزيقيّة بين ممشى المدينة العتيقة وأقواسها.

وإجمالا مثلما ترفض التّفاحات قانون الجاذبية الطّبيعي، تعارض هاجر مسلماني(11) الاقامة خارج الصّوت أدواتها في ذلك الفرشاة، علبة الألوان والقماشة.

## الإحالات:

1- محمد غنوم: تشكيلي سوري، متحصل على دكتوراه فلسفة في علوم الفن من جامعة طشقند 1990 .رؤاه الجمالية تهيمن عليها روح الشرق.

2- جورج البهجوري : انطلق من بهجورة 1932 نحو عواصم الدنيا، اشراقاته اللونية مزيج من ظلال فرعونية وعربية وقبطية تحيل على الأسئلة الحارقة.

3- علي الزنايدي: تشكيلي تونسي، متحصل على الأستاذية في الثقافة والإتصال، أشرف على إعداد البينالي المتوسطي الأول للفنون

4- بيلار قارثيا : تشكيلية إسبانية، خريجة الأكاديمية الملكية للفنون باشبيلية، روح التجريب مهيمنة لديها تتخذ من الشواسع والجداريات فضاءاتها العميقة وحضورها الباهر.

5- إدوارد هيلا اقوستيني من أهم التشكيليين الألبان، خريج أكاديميّة الفنون بتيرانا 1957 وعميدها منذ 1986,

6- خالد حوراني، تشكيلي فلسطيني ينزع نحو تقنية الكولاّج لاضفاء مناخات غائمة على أعماله.

7- ستيفان عمار متحصل على الشهادة الوطنية في الفن التشكيلي والشهادة العليا من معهد الفنون بباريس.

8- لمين ساسي: تشكيلي تونسي

9- يانيس قارتو يولوس: تشكيلي يوناني من خريجي معهد هنتر كولاج بالولايات المتحدة الأمريكية.

10- منى دوف: تشكيلية تونسية متخرجة من مدرسة الفنون الجميلة بتونس ومتحصلة على شهادة الدراسات المعمقة 1992

11- هاجر مسلماني من مواليد 1978، أصغر مشاركة ضمن فاليات البينالي المتوسطي الأول للفنون التشكيلية.

# البهلول

## توفيق فيّاض

عدة شهور مرت على مخيم جنين والحياة فيه تكاد تسير على وتيرة واحدة، فمنذ أن اجتاحته القوات الاسرائيلية الغازية، والرجال القليليون الذين بقوا في المخيم بعد الاحتلال، يرتدون المنامات المقلمة ، ويتداولون الكراسي الصغيرة المصنوعة من القش الملون في مقهى سعيد الزرعيني، الواقع على حافة الشارع المتعرج الذي يخترق وسط المخيم. بعضهم يلعب الورق ويحتسي الشاي الدبسي، المتواتر على الطاولات الواطئة المشققة الجرباء، والتي تلذوعت حوافها بأعقاب السجائر المنطفئة عليها. وبعضهم يعانق خراطيم النراجيل المهدبة، منحنيا عليها بألفة ورقة عجيبتين، وأحجار النرد تتراكض بين الصدور فارة ككائنات صغيرة محاصرة، لا تيأس من البحث عن مخرج لها من بين أسوار "الطاولات" البنية الباهتة، وأنامل اللاعبين المشعوذة، تطاردها. تمسكها، تحكم الحصار حولها، تخضها. تصطك. تفركها، تلوحها، فتفر من بينها ثانية لتصطدم بالاسوار من حولها، والأنامل تعاود الكر خلفها.

وبين العشرة الطيبة والشيش بيش تشتبك القوات المصرية على قناة السويس . تتراشق بالمدفعية الثقيلة والرشاشات. والفدائيون الفلسطينيون ينصبون كمينا لدورية معادية في الأغوار، يعطبون آلياتها ويشتبكون معها بالرشاشات الخفيفة والقنابل اليدوية، فتغير طائرات الميراج والسكاي هوك الإسرائيلية على منطقة اربد تقصف مخيمات اللاجئين بالصواريخ . تحرقها بالنابالم، تطارد الفارين من الموت بالرشاشات. تحصدهم، ثم تعود إلى قواعدها سالمة.

يحتد النقاش، تنفصل الخراطيم عن الشفاه المقبّلة، والعشرة الطيبة تطوى، فلا يجدي هذه المرة "الدبش" ولا "الدام" تنفع، لاختلاط عدد القتلى والجرحى بأرقام العشرة الطيبة والأحجار المدورة. فتتوقف الحيوانات الصغيرة عن تراكضها، والأنامل الملاحقة ترتد. تطوى الطاولات، تفرقع. تقتتل حجارتها. تهدأ. تفح التنهدات اليائسة من ياقات المنامات المخططة. تشتعل السجائر، وأكواب الشاي الدبسيّ تتقافز نحو الشفاه المزمومة، ثم تعود إلى الطاولات الجرباء، فتنفرد فلسطين بينها. تشرح. تحل قضيتها عسكريا. تحل سلميا. تعود الضفة الغربية إلى الملك حسين. تعود إلى منظمة التحرير الفلسطينية. لا تعود البتة. يحتدون. يقتتلون، فيحل الحل سيارة عسكرية تتوقف أمام المقهى.

تتعلق العيون بالقبعات الخضر. تتراكض بين نجوم داود اللامعة على الجباه. على الكتوف. تقهر. فترتد مهزومة حزينة إلى العشرة الطيبة وأحجار النرد المتراكضة من جديد، ولا يفرقهم إلا بصاق سليم البهلول الغاضب على السيارة العسكرية، وشتائمه المتلاحقة للجنود الاسرائيليين، لاصرارهم على احتلال فلسطين وعدم انسحابهم منها، ومن ثم وقوفه في طرف الزقاق وإمطار لاعبي الورق والنرد، بكل ما يصادفه في الزقاق من الحجارة، والأحذية العتيقة، ونفايات الأشياء، لعدم مناصرته في شتم الجنود المحتلين، وانقاذه من الضرب المبرح كلما وقع في أيديهم. ولانهماكهم في لعب الورق طول النهار، بدلا من انضمامهم إلى الفدائيين الفلسطينيين الذين تتناقل العجائز والصبايا اخبارهم، ومحاربة اليهود حتى ينسحبوا من المخيم.

وفي سورة غضبه ذات يوم. صعد سليم البهلول فوق سطح المقهى. شمر قمبازه القصير المهلهل، وبال عليهم دون أن يحسب لما سيحل به بعد ذلك من حساب. وكان هم سليم كله أن "يقل" قيمتهم، وأن يشعرهم بأنهم ليسوا رجالا، لأنهم لا يثورون لرجولتهم إلا عندما يكون الأمر متعلقا به. أما عندما يضربهم الجنود الاسرائيليون ويشتمونهم، فلا أحد منهم يجرؤ على رفع رأسه. بل ينسلون، كل إلى بيته كالنعاج. إلا أنه باء بالفشل هذه المرة أيضا، ولم ينبه غير الضرب والرفس من "أبو كرش" كما كان يسمي سعيد الزرعيني صاحب المقهى، بعد أن انصب بوله على مجمرة نرجيلته فقطع عليه "كيفه" وحرمه لذة "النفس"، فصمم على الانتقام هذه المرة من "أبو كرش" ومن كل من يجلس على مقهاه انتقاما شديدا.

وقد شغلته قضية الانتقام هذه عدة أيام متوالية، بعد أن سيطرت عليه تلك الفكرة الرائعة، بأن يغافل أحد الجنود

اليهـود، ويسرق بندقيته ويخفيها في مكان مـا من المقهى، ثم يوعز للجنود بشكل من الأشكال كي يعثروا عليها، فيرفشوا في كرش "أبو كرش" ويجروه مع كل من في المقهى إلى السجن. إلا أنه تصور نفسه وهو يهـمس في أذن أحد الجنود اليهود يدله على مكان البندقيـة، والنجـمـة تلمع فـوق رأسـه وهو ينحني عليه، فأحس برعشة باردة تهزه، وراح يلعن نفسه لوصوله إلى مثل هذه الفكرة الخبيثة، التي ستحـوله إلى "داسوس" وتقرب النجـمـة "المسننة" من جـبينه، فـأقلع عنهـا وهو غـاضـب من نفسـه، حتى راح يضـرب رأسه بقبـضتـه لاخراجـهـا من مـخه نهائيا. وما إن كاد يخرجها حتى وجد نفسه متورطا بفكرة أكثر تعقيدا. وهي أن يكمن للجنود خلف المقـهى في الليل بعد أن يسرق البندقية، ويطلق النار عليهم ويختفي، مما سيحمل الجنود على الاعتقاد بأن "أبو كرش" هو الذي فعل ذلك، فيبعجوا له كـرشه ويغـلقوا المقـهى، وربما نال كل من الـزبائن نصـيبـه من الضـرب والرفس والاهانة، مما سيـجـعلهم يطلقـون النار فعـلا على الجنود كي ينتـقـمـوا لانفسـهـم، وخـاصـة محـمـود "أبو شنب"، الذي لا ينفـك عن تفـتـيل شنبـه المعطر أمـام الذاهبـة والآتية من صبايا المخيم.

شد سليـم البهلول على رأسـه بكلتا يديه، يوقف تفـكيره عن الجري داخله، وقلبـه يكـاد يطير من الهلع، مـجـرد أن قفـزت صورتـه إلى مخيلته وهو يحـمل البندقـيـة الرشـاشـة، وطلقاتها السريعة تتـلاحق من بين يديه، اللتين راحتا ترتعشان بسـرعـة عجـيـبـة، وأقـسم أن لا يعـود إلى التـفكيـر في ذلك مطلقـا. لأنه لو فعل ذلك، فـإن البندقـيـة سـترتد حـتمـا إلى صدره وتقتله، مما سيسبب حزنا عميقا لحبيبته "فطوم"، بل ويعطي فـرصـة لجـميع أعـدائه للشمـاتة به. وهكذا أقلع سليم البـهلول عن هذه الفكرة أيضـا. بل وكف نهائيا عن التفكيـر بالإنتقـام من "أبو كرش" و"أبو شنب"، كي لا يورطه ذلك بفكرة أخرى تسبب له الخوف والهلع.

وفيـمـا كان يسير في أنجاه المقـهى ذات يوم، لاح الرجال ذوو المنامات المخططة له. وتناهـت إليه فرقعـات النرد، فراح قلبه يخفق بسـرعـة، وعاودته فكرة الانتقـام منهم مرة أخرى. وسرعـان مـا تشابكت كل المخططات القديمة في رأسـه وغـاب عن كل شيء. ولم يعد إلى نفسه، إلا حين أحس فجأة على هدير السـيـارة العـسـكرية من خلفـه تكاد تدهـمـه، وهي تطلق صفاراتـها بشكل مفاجيء. وقـبل أن يسارع إلى تجنبها، دفـعه أحد الجنود بعقب بندقـيته وهو يطلق ضحكة ساخـرة، فسقط سليم على وجهه وسط الغبار المنعقد فوق رأسـه. فسارع إلى النهـوض، وقد تملكه الغـضـب والحقـد وهو يلحقـهم ببصـقه كبيرة، وما أن هم بجمع بصـاقه مرة أخرى حتّى اكتشف أنه كان يقـبض على حـجر مدور في يـده، ورغم أن السيارة قد ابتعـدت عن مرمى حـجره، إلا أنه قذفه خلفهـا بكل قوته، وهو لا يزال يترنح، فسقط على الأرض مرة أخرى.

أطلق مـحـمـود "أبو شنب" ضـحكة عـاليـة، وراح شنبـه يتـراقص كـفكي عـقـرب هائج عـلى وجنتيـه العـريضـتين اللامعتين. أما "أبو كـرش". فكاد يغمى عليه من الضحك، وهو لا يستطيع ابعاد مبسم النرجيلة عن شفتيه، فشرق بمائها وراح يسعل ضاحكا، وكرشه المتضخم يتناتر بحركات غريبة نحو ذقنه.

نهض سليم البهلول، وهو يجـمع لعابه متذوقـا فيه طعم الدم، ونظراته المتوقدة لا تزال تتعلق بشنب محـمـود المتراقص حـول أنفه الـضخم، وبكرش سـعـيـد الزرعيني المتناثر على ركبتيه، فراح ينفض التـراب عن ثيابه المهلهلة وهو يتعثر في مشيتـه نحوهمـا، ومـا أن مر بهـمـا حتى نـثر بصاقـه عليهـمـا وانطلق هاربا.

وفيما كـان يجري. لمعت في ذهنه. تلك الفكرة التي كان يبحث عنها طيلة الـوقت دون أن تسبب له الخـوف والهلع. فـتوقف لاهثـا وهو يلتفت خـلفه باحـثا مـا إذا كان ثمـة من يلاحقه، وقد تهلل وجهه وارتسمت على شفتيه بسمة انتصار عريضة.

فرك يديه، وعيناه تجولان الطريق حوله، فوقع نظره على حجر كبير مدور. انفرجت شفتاه. سال اللعاب من بسمته. تقدم نحوه. نظر حواليه يغافل المارة. انحنى عليه. التقطه. دسه في عبه وانطلق.

انحنى في أول زقـاق، واسـتـدار خـلف المقـهى. التـصق بالجـدار، وربض في انتظار الدورية الإسـرائيلية حتى تعـود. تلفت حوله. تثبتت عيـناه في أول الطريق. تحفزت أعـصابه. تعلقت عيـناه بقرص الشمس. كـانت الشمس تتعـلق في نهاية المخيم. دمعت عيناه. خيل إليه أنـها تكاد تسقط فوق البيوت. دق قلبه بسرعة. سقطت عيناه على أول الطريق مرة أخرى.

أطلت الدورية. كانت السـيارة تسير بسرعة جنونيـة، مثيرة خلفها زوبعـة من الغبار ونفايات الأشـيـاء. ارتعشت يد سليم. حك ظهره بالجدار ناهضا ببطء. كـمـا لوكان يريد الدخول فيه، وقد أخذ قلبـه يخفق بسرعة عـجيبة، وأنفاسـه تتلاحق بانتظام مكبـوت. شدت يداه على الحـجر. كـورهمـا. نفخ فيـهمـا. اقتربت السيـارة. نقل الحجر إلى كفه اليمنى. تـلاحقت انفاسه على الحجر بسرعة. مرت السيـارة. أتبعها الحجر بكل ما يملك من قوة، والتصق بالجدار وهو ينتفض.

أصـاب الحجـر أحـد الجنود في رأسـه، فأطـلق صرخـة رهيـبـة أطارت قـلب سليم من الهلع. ارتـعـشت سـاقـاه. أمسك بالجدار.

صرّت عـجلات السيـارة بشـدة. توقفت. توقـفتـه أيدي

اللاعبين في المقهى على النرد والورق. عادت السيارة بسرعة مذهلة، تجمد سليم على الجدار. توقفت ثانية. تجمد محمود "أبو شنب" و"أبو كرش"، وكل من يجلس على المقهى في أماكنهم، دون أن يعوا ما الذي حدث.

وقبل أن يصحو "أبو كرش" لنفسه، وينهض للاستفسار عما حدث بلهجته المتملقة، كان الجنود قد قفزوا من السيارة وراحوا يعملون بالجالسين أعقاب بنادقهم وأحذيتهم الثقيلة، دون أي سؤال.

وما كاد سليم البهلول يرى ضابط الدورية يدوس بحذائه على شنب محمود "أبو شنب" وهو يتمرغ بالتراب، حتى نسي خوفه وراح يغالب ضحكه خوف اكتشافه، إلا أنه وجد نفسه يقهقه بأعلى صوته، حين سقط "أبو كرش" على الأرض من شدة الضرب، وراح يتمرغ بين أرجل الجنود، وكرشه يعلو ويهبط ككرش ثور مطحول، مما فضح أمره، فلاذ بالفرار بأقصى سرعة، مشمرا عن ساقيه المعوجتين، مصطدما بكل ما يصادفه في الطريق.

***

والحقيقة أن قضية احتلال اليهود هذه للضفة الغربية، وعدم انسحابهم منها، لم تكن لتطرأ على بال سليم البهلول مطلقا، إلا حين كانت سيارة الدورية تمر وسط المخيم بسرعة جنونية، فتفزع أطفال المخيم الذين يلعبون في الطريق، وتروع الدجاج والحمام الذي يبدأ بالتطاير والزعيق، مما كان يربكه، ويدب فيه الرعب، فلا يدري ما إذا كان عليه أن يفر أمام الدجاج المتراطم بساقيه ووجهه، أم أمام السيارة المتفلتة في الزقاق كالزوبعة وتكاد تهرصه بالجدار، بالإضافة إلى ضحك الجنود منه وزغته بفوهات البنادق التي ما إن يراها تمتد نحوه حتى يتوقف قلبه خوفا من نيرانها التي قد يلعب الشيطان بها ذات مرة، فتخترق صدره وتقتله.

ولولا أن "عمر الشقي بقي"، كما كان يقول له "أبو كرش" دائما لكانت السيارة دهسته منذ زمن. ولكنه كان ينجو من دهس مؤكد في كل مرة كانت تمر فيها الدورية من وسط المخيم.

أما الشيخ عبد الرحيم "أبو دقن مقمله" كما كان يسميه سليم. فقد كان أكثر الناس تمنيا له بالموت، وخاصة تحت عجلات سيارة الجنود اليهود، مما كان يزيد من عدائه له، وحقده عليه، فلو أنه كان يتمنى له الموت العادي، أو حتى الموت تحت عجلات سيارة أحد أبناء المخيم، لما زاد ذلك من حقده عليه، أما أن يتمنى له الموت تحت عجلات سيارة الجنود اليهود الذين يحتلون المخيم، فهذه ميتة لن يقبلها.

ولو توقف الأمر عند ذلك من استفزازات جنود الاحتلال له، لربما كان سليم البهلول يكتفي بالبصاق عليهم كلما مروا وشتمهم، ولربما نسي مع الوقت حكاية الاحتلال هذه، لو لم يطلع الجنود عليه بحكاية جديدة، لم تكن لتطرأ على باله البتة.

فبينما كان يجلس ذات يوم على درب الحنفيات يداعب الفتيات، وإذا بسيارة الجنود تتوقف في وسط الطريق، وراح أحدهم يدعو الناس من مكبر الصوت في يده، أن يذهبوا إلى بيوتهم ولايخرجوا بأمر من الحاكم العسكري، وأنهم سيطلقون النار على كل من تأخر أو خرج من بيته، حتى يسمحوا لهم بالخروج مرة أخرى. إلا أن سليم راح يضحك منهم، وقد ظن أن الجندي قد أصابه شيء من الجنون، ولكنه عندما رأى الناس يتراكضون إلى بيوتهم، والفتيات كففن عن ملء جرارهن وأسرعن إلى العودة، وقف سليم في طريقهن محاولا منعهن من الانصياع لأوامر هذا الجندي المجنون، وأن عليهن سماع ما يقوله لهن من أذن واخراجه من الأذن الأخرى، إلى أن وجد نفسه فجأة، يقف في عرض الطريق وحيدا، دون أن يفقه ما الذي حصل، وكيف انصاع الناس لكلام هذا الجندي المجنون بينما لم يستمع إليه أحد، ولم يصح من أفكاره هذه إلا على صوت الرصاص يتناثر بين رجليه، فوضع طرف قمبازه بين أسنانه وولى هاربا، وقلبه يخفق هلعا، ثم قبع في المغارة التي كان يسكنها في وسط المخيم، ولم يستطع الخروج ليومين متتالين، إذ ما كان يحاول ذلك ويطل برأسه من المغارة، حتى يلعلع الرصاص حوله، فيعود وهو يرتعش من الخوف، حتى أنه شعر ذات مرة بأنه يكاد يبول في ثيابه، فأقلع عن فكرة الخروج صابرا على الجوع والعطش، ومكتفيا بشتم الجنود والبصاق عليهم من داخل المغارة.

ولم تتوقف حكاية منع التجول عند هذه المرة، بل راحت تتكرر المرة تلو المرة، فتمنعه من الذهاب إلى الحنفيات وجلب الماء لحبيبته فاطمة، والتي يدعوها هو "فطومة ست البنات"، والقيام بما تطلبه من خدمات، كي لا تتعب، ولكي يكيد جميع بنات المخيم اللواتي لم ينجحن في محاولاتهن لاستمالة قلبه، وتحويله عن حب "فطومة" حتى ولا "الست" عايده "أم تنورة قصيرة"، كما كان يسميها، والتي وعدته بالزواج منه إذا ما أحبها وتخلى عن حبه "لفطومة". رغم أن فطومة متزوجة وأم لثلاثة أطفال، بينما الست عايدة لا تزال صبية كالغزال.

***

وقصة حب سليم البهلول "لفطومة"، وفقدانه لعقله، تعود إلى أكثر من خمس سنوات، وهي الفترة التي مضت

عليه منذ أن استقر في مخيم جنين، بعد أن أقام في جميع مخيمات اللاجئين من قبل. وثمة من يردها إلى عام "الهجيج الأول" حين كان سليم لا يزال صبيا، وفاطمة لا تزال صغيرة بعد، وأنه منذ ذلك الوقت وهو يبحث عنها في كل مكان، ويتنقل من مخيم إلى مخيم، إلى أن طاف جميع مخيمات اللاجئين في الجزء الذي لم يحتله الاسرائيليون من فلسطين، حيث كان يقيم سنة أو سنتين عله يعثر عليها. بل وفي كل مخيمات اللاجئين في لبنان والأردن.

والغريب أنه لم يكن يسأل عنها قط. وإنما كان يعتمد في بحثه عنها على علامات فارقة في جسدها لم يهتد أحد إليها رغم اجتهادهم، أو على دليل آخر لا بد يحتفظ به كل ذلك الوقت، ولهذا كان دائم الجلوس على درب الحنفيات إلى أن أصبح ذلك عادة ثابتة حتى بعد أن وجدها.

هذه هي الرواية التي أجمع عليها أكثرية اللاجئين في المخيم، على اختلاف القرى والمدن التي نزحوا منها، ولكن مع اختلاف واحد، فمنهم من يقول أنها حبيبة صباه، ومنهم من يروي أنها لابد وأن تكون أخته، لشدة الشبه بينهما، ولذلك الحب الذي تغمره به، وذلك العطف الشديد عليه. فاطمة تطعمه. وفاطمة تغسل له ثيابه وترتقها. وفاطمة تقص له شعره وتقلم أظافره، بل وأسكنته في براكية من التنك بنتها له بنفسها في ساحة البيت المخصصة لها، ولولا ضيق حماتها به منذ الشهر الأول وطرده رغما عنها لابقته بقربها، ولما كان يسكن المغارة الواقعة في وسط المخيم، والتي كانت تستعمل ملجأ للأطفال من غارات الطائرات الاسرائيلية على المخيم، ومبولة للصغار والكبار. أما سليم فعلى الرغم من كل التأويلات يدعوها حبيبته "فطومة"، ونور عينه.

وكثيرا ما كانت النساء تحاول الكشف عن هذا السر من فم سليم البهلول نفسه، إلا أنه كان يغضب لمجرد سؤاله، ويشتم كل من تحاول سؤاله وجره للحديث عن "فطومة"، ثم يقاطعها ويناصبها العداء. أما العجائز منهن، فلم يكن ليشغلهن ويقلقهن من كل تلك الروايات التي تحاك حول سليم البهلول الا شيء واحد فقط، وهو، ما إذا كان سليم البهلول رجلا ككل الرجال أم لا. فكن يتعمدن مداعبته، ولكزه في أسفل بطنه حتى يغرق في الضحك ويستلقي على ظهره، بينما تتعلق أعينهن في ثنية قمبازه عله ينحسر ولو قليلا، كي يستطعن اكتشاف ما يردن اكتشافه، إلا أنه كان يعرف نواياهن، فيشد على أطراف قمبازه بكلتا يديه، إمعانا في استثارة فضولهن وتعذيبهن، بل وكان يلكزهن بدوره في مؤخراتهن، فيتصنعن الغضب ويضربنه. أما الحاجة وفية فقد كانت تتعمد ضربه على فخذيه، ولما أحسّ سليم أن يدها

بدأت ترتفع ذات مرة على فخذه نحو وركيه، صك فخذيه وعضها في ذراعها، ثم ولى هاربا، وصار يتحاشى الاقتراب منها.

والذين يعرفون سليم من قرية زرعين، يؤكدون على أنه كان في طفولته جميلا ووادعا. حتى أن كثيرا من النساء ممن كن يترددن في شهور حملهن الأولى على بيت والديه كي يداعبنه. وكانت أم فاطمة أكثرهن ترددا وهي في شهور وحامها لقربها من بيتهم، فولدت فاطمة شديدة الشبه به، وقد أمضيا سني طفولتيهما في قرية زرعين، إلى أن اجتاحتها عصابات "الهاجاناة" وشتتت أهلها ثم أضرمت النار فيها.

إلا أن الشيخ عبد الرحيم، كان الوحيد الذي لم يقتنع بقصة جنون سليم، وأنه ليس إلا ماجنا فاسقا يتستر بجنونه على فسوقه. وكل ما في الأمر أن "أبو، دقن مقمله"، كان يحسده ويغار منه لتودد النساء في المخيم له ومداعبته، بينما ينفرن منه ولا يقتربن منه البتة، لأنه دائم النظر إلى أردافهن المهتزة كلما مررن به، أو إلى صدورهن العامرة، بل وكثيرا ما كان يتعمد حك جسمه بأرداف الفتيات كلما سنحت له الفرصة بذلك، متصنعا التودد لهن ومباركتهن. ولكي يخفي نواياه السيئة هذه، لم يلق إلا سليم البهلول يتستر خلفه، فراح يشيع عنه أنه فاسق وماجن ومامصيره إلا جهنم وعذاب السعير، مما كان يجعل بدن سليم يكش لمجرد أن يتصور نفسه يتقلب في النار، وكلما احترق جلده يتبدل ليحترق ثانية، فيغمض عينيه ويحاول الهرب من هذه الصورة البشعة لنفسه. ثم يقنع نفسه أن الله لا يمكن أن يكون قاسيا إلى هذا الحد، ويلعن "أبو دقن مقمله" لافترائه على الله ووصفه بهذه الأوصاف القبيحة، وحين رآه سليم ذات يوم يتلصص على افخاذ الحاجة وفية من شقوق باب الدار وهي تجلس خلف "لجن" الغسيل نصف عارية، راح يزفه في عرض الطريق بأعلى صوته وهو يصفق بيديه لكي يفضحه بين الناس، مما أثار غضب الشيخ عبد الرحيم وزاد من سخطه عليه، وانهال عليه ضربا بمحجانته.

وحين هبت الحاجة وفية خارجة من بوابة الدار بعد أن تسترت، للدفاع عنه وحالت دونه ودون محجانته قائلة بأن "ليس على المجنون حرج" كما جاء في القرآن الكريم، راح الشيخ عبد الرحيم يستغفر ربه، وهو لا يزال يلوح نحوه بعصاه من فوق كتفها وهو يلتصق بها، مؤكدا أنه ليس مجنونا وإنما هو فاسق، يسكنه شيطان رجيم، وسيفسد عليها حجتها إذا ماظلت تعطف عليه وتدافع عنه.

وحين احتلت القوات الاسرائيلية الغازية مخيم جنين. وطالت حكايا الحرب وما خلفته على ألسن الناس، نسي الشيخ عبد الرحيم حكاية سليم البهلول، بل كف الناس عن

الانشغال بقصة حبه "لفطومة"، والنساء كفت عن التحلق حوله ومداعبته واستدراجه للحديث، مما ملأ نفسه حزنا ونقمة على هؤلاء اليهود الذين أتوا وعكروا عليه حياته، ولولا أنه كان يلاحقهم بالشتائم والبصاق ومن ثم رجم الجالسين على المقهى، لكان الناس في المخيم قد نسوا وجوده مطلقا. ولكنه ما كاد يفعل فعلته الأخيرة مع الجنود ومحمود "أبو شنب"، و"أبو كرش" حتى عاد مرة أخرى ليتوسط الأحاديث والحكايا كأيام زمان.

ورغم أنه كان سعيدا بذلك، إلا أنه لم يجرؤ على المرور من أمام مقهى "أبو كرش" لعدة أيام متتالية، بعد أن سمع بأن الجنود كادوا يقتلون محمود "أبو شنب" ثم جروه من شعره وهو غائب عن وعيه، وقذفوا به داخل السيارة تحت أرجلهم وأخذوه. بينما لا يزال "أبو كرش" طريح الفراش ولا يستطيع النهوض بعد أن كسروا له ضلعين، فترك شؤون المقهى لابنه جابر، الذي لا ينفك يترقب مروره من أمام المقهى كي يكسر عظامه، بعد أن عجز وباقي الرجال من العثور عليه في المخيم، ذلك اليوم، ولولا أن "فطومة" أخفته في بيتها وحمته، لكانوا قتلوه كما كانوا يهددون، يحرضهم الشيخ عبد الرحيم أبو "لحية مقملة"، مقسما أن سليم البهلول، ليس ماجنا وفاسقا كما كان يقول عنه دائما وحسب، وإنما هو "شيوعي" ملحد ولا بد من طرده من المخيم، وإلا فإنه سيجر الدمار على المخيم كله، وخاصة إذا اكتشف الاسرائيليون ذلك، وعندها ستكون المصيبة مصيبتين. ويبدأون باعتقال الناس وحبسهم، ولكي يؤكد ذلك راح يقسم بأنه رآه في سجن جنين مع زوج فاطمة "الشوعي" مثله، أكثر من مرة، حين كان يذهب يوم الجمعة ليؤم بالمصلين في المساجين أيام حكم الأردن، حيث لم يركعا خلفه ركعة واحدة، ثم نقلوهما إلى الجفر كي لا يسمّما أفكار المساجين بأرائهما الهدامة حيث مات زوج فاطمة وبقي سليم، الذي ما إن خرج من السجن حتى صار يبحث عن زوجة صديقه وشريكه في الإلحاد لكي يعيش معها على الطريقة "الشيوعية".

وقبل أن يتوقف الشيخ عبد الرحيم عن تحريضه عليه رغم شفاعة الحاجة وفية له، خرج محمود "أبو شنب" من السجن وماكاد يدخل المخيم حتى انهال الناس عليه يسألونه عما فعله به "اليهود"، وإذا ما كانوا قد عذبوه كثيرا وكيف.

إلا أن محمود"أبو شنب" رفض التحدث إلى أي أحد في المخيم، حتى ولا إلى صديقه الحميم "أبو كرش"، وقد أوصى والدته أن لا تفتح الباب لأي طارق مطلقا. أما سليم البهلول فما كاد يسمع أن محمود "أبو الشنب" قد خرج من السجن، حتى سارع إلى بيت "فطومة" كي تخفيه من وجهه، لئلا يقتله، خاصة بعد أن عرف أن اليهود، قد قصوا له شنبه، ولم يكن سليم يتصور أنه سيجر على "فطومة"، مصيبة أكبر مما قد جره عليها حتى الآن.

فما كاد يمر اليوم الأول على خروج محمود "أبو شنب"، حتى راح الناس يتجنبون المرور من أمام بيتها، بل وكفت النساء عن التحدث إليها، والابتعاد عن طريقها كلما رأوها مقبلة في الطريق. وإذا ما مرت بأناس يتحدثون، صمتوا إلى أن تبتعد عنهم، دون أن يردوا عليها تحيتها. حتى "أبو صالح الدكنجي" الذي كان يرحب بها دائما، أخبرها أنه لا يستطيع بيعها أي شيء على الحساب وعليها أن تسدد الحساب القديم، فغامت الدنيا في عينيها وخرجت من دكان "أبو صالح" ودموعها تسح على وجنتيها بصمت.

كان سليم البهلول يحبو في ساحة الدار، بينما اعتلى أطفال فاطمة ظهره وراحوا ينهرونه ويلكزونه كالحمار في خاصرتيه، حين دخلت فاطمة ودموعها لا تزال تسح فوق وجنتيها، فقفزالأطفال عن ظهره وتعلقوا بثوب أمهم، بينما نهض سليم ببطء وهو يضحك ضحكته البلهاء المتقطعة، التي سرعان ما تجمدت على شفتيه حين غصت بدمعها وهي تأخذ أطفالها متجهة بهم إلى الداخل، ثم أقفلت الباب خلفها. فوقف سليم ينظر إلى الباب المغلق وهو لا يستوعب ما الذي حدث، ثم طأطأ رأسه وخرج، وهو يحس برغبة ملحة بالموت.

انكفأ سليم البهلول على نفسه، وأصبح لا يغادر مغارته إلا عندما لا يجد ما يأكله، فيذهب إلى "فطومة"، ويقف خارج البيت وينادبها، فيخرج إليه أحد أطفالها يحمل بعض الأرغفة والبطاطا المسلوقة أو حبات زيتون، فيأخذها ويعود أدراجه إلى المغارة عارضا عن مداعبة الصبية له.

وحين كانت "فطومة" هي التي تخرج إليه، كانت تمسكه من يده وتدخله، فينقاد إلى يدها دون أن يستطيع النظر إليها، ثم تسخن الماء له، وتغسل له شعره الطويل، كما كانت تفعل في السابق، ثم تضع الطعام الساخن له وتحضر الشاي، فيتناول طعامه على عجل ليعود بعدها إلى مغارته، وينزوي مرة أخرى ليفكر من جديد بقضية الاحتلال هذه وما آلت إليه حاله، وكيف سيتخلص من هؤلاء "اليهود" ويحملهم على الانسحاب، كي تعود الحياة في المخيم إلى سابق عهدها، فتعود إليه أيامه الحلوة التي ضاعت، ويعود إلى "فطومة" الفرح.

***

مر أسبوع كامل على سليم البهلول دون أن يذهب إلى بيت فاطمة، ودون أن يراه أحد في المخيم، إلا أن أحدا لم

يتفطن إلى غيابه، بعد أن تعود الناس انزواءه وابتعاده عنهم. ولولا افتقاد الاطفال له واستهوائهم لرجمه في لعبهم وإغاظته، لما كان يفطن إليه أحد، سوى فاطمة التي افتقدته منذ اليوم الثالث لاختفائه، إذ أرسلت ابنها يحمل الطعام له فلم يجده فوضع الطعام في المغارة وعاد ليخبر أمه أنه لم يجده، فعادت وأرسلته في المساء ليرى ما إذا كان قد عاد، ومن ثم في صباح اليوم التالي، إلا أنه كان يعود ويخبرها أنه لم يجده، وأنه لم يجد سوى القطط التي كانت تأكل الطعام الذي وضعه له في المغارة.

وسرعان ما شاع خبر اختفاء سليم في المخيم وانتشر. قال البعض أنه لا بد وأن يكون قد "فطس" في المغارة دون أن يدري به أحد، إلا أنهم سرعان ما اكتشفوا أنه لم "يفطس" وأنه قد نقل معه "طراحته" التي كان ينام عليها، فقال البعض الآخر أنه لا بد وأن يكون قد انتقل إلى بيت فاطمة، وأنها قررت اخفاءه في بيتها والعيش معه خفية.

وما كاد هذا الخبر يشيع، حتى وجدت فاطمة نفسها محط ود جميع العجائز في المخيم، اللواتي انهلن عليها بزياراتهن المتواترة يحملن لها ولأولادها الهدايا الصغيرة، فما أن تشيع إحداهن حتى تستقبل الأخرى، وفاطمة لا تفقه مما يجري حولها شيئا. وقبل أن تخرج من حيرتها لهذه الزيارات المفاجئة لها وهذا الحب الذي تغمرها به العجائز فجأة، كفت العجائز عن زيارتها مرة واحدة، ورحن يؤكدن أن فاطمة لابد وأن تكون قد أخفته في مكان مسحور، إذ أنهن لم يتركن زاوية واحدة إلا وبحثن فيها عن سليم، إلا أنهن لم يعثرن له على أثر.

فراح محمود "أبو شنب"، يؤكد مرة أخرى وبسمة العارف في الأشياء على شفتيه، أنه كان يعرف ما يقول، حين كشف للناس عندما خرج من السجن أن سليم كان "داسوسا" لليهود، والبرهان على ذلك أنه حمل "شروشه" ورحل، عندما فضحه في المخيم كله، ومن يعلم إلى أي المخيمات ارسله "اليهود" هذه المرة ليمثل دور البهلول كي "يتدسس" على الناس لهم.

ولكن الشيخ عبد الرحيم، رغم أنه وافق محمود أبو شنب، على أن سليم البهلول ماهو إلا "داسوس" للصهاينة، فإنه لم يتنازل عن رأيه السابق فيه، وأصر على أنه "شيوعي" ملحد، وما كونه "داسوسا" للصهاينة إلا تأكيدا آخر على أنه "شيوعي"، لأن "المسكوب" كلهم صهاينة، والدليل على ذلك أن الذي أنشأ "الشيوعية" في روسيا، هو يهودي صهيوني، ولهذا ساعدوا اسرائيل على كسر العرب واحتلال فلسطين كلها، بحيث أعطوهم سلاحا فاسدا، ودبابات لا تسير في الصحراء، وطائرات تنفجر لوحدها في الجو، ثم ورطوهم في الحرب ولم يوقفوا النار حتى انتصرت اسرائيل عليهم، أما سليم البهلول فهو واحد من مئات "الدواسيس" الذين بثوهم في الضفة الغربية وسوريا ومصر، لكي يزودوهم بالمعلومات الدقيقة عن مواقع الجيوش العربية، ولكي يرشدوا الطائرات التي كانت تقصف هذه المواقع كما أثبتت الحرب. ولذلك فإن سليم البهلول نجا بجلده وهرب حين افتضح أمره، ولم يعد قادرا على بث آرائه السامة في المخيم. ومن يدري إلى أين هذه المرة، حيث سيكف عن تمثيل دور البهلول، وتغييره بدور "السنكري" أو "الاسكافي"، لأن هؤلاء "الشيوعيين"، مدربون على كل شيء، مؤكدا بأنه يعرف هؤلاء "الشيوعيين" جيدا منذ أن كان في مصر أيام الملك فاروق، ويعرف كل ألاعيبهم، بل وراهن على أن سليم البهلول، يعتمر العمة الآن ويلبس الجبة في مخيم آخر أو في إحدى قرى الضفة الغربية، ويؤم بالناس. لأن كل من سمع عنهم من أمثال سليم من "الشيوعيين"، يحفظون القرآن عن ظهر قلب، ويعرفون في أصول الدين، وكأنهم قد تخرجوا من الأزهر الشريف، كي يستطيعوا تزوير الدين والإفتراء على الله كذبا، ليحملوا الناس على الإلحاد، والعياذ بالله.

أما فاطمة، فقد حزنت على اختفاء سليم، محملة نفسها الذنب في اختفائه لاهمالها له، وقد ساورها الخوف عليه، إذ لا بد وأن يصطدم بدورية لجنود الاحتلال في الجبال فيقتلوه، وإذا ما نجا من رصاص المحتلين فإنه لن ينجو من الوحوش التي تملأ الوعر.

***

كاد الناس ينسون قصة اختفاء سليم البهلول من مخيم جنين، بعد يومين أو ثلاثة من اكتشاف ذلك، لولا تلك اللعنة التي حلت بالمخيم كله فجأة. فقد صحا الناس ذات ليلة على لعلعات الرصاص في أزقة المخيم. وقبل أن يعرفوا ما الذي حصل، كان جنود الاحتلال يداهمون البيوت، وسلاحهم مصوب إلى صدورهم مقتادين كل الرجال والشباب إلى سياراتهم العسكرية، بعد أن كانوا يقلبون البيوت رأسا على عقب بحثا عن "المخربين" الذين يختبئون داخل البيوت.

وأغرب ما في الأمر أن الجنود كانوا يتفحصون كل فأس يعثرون عليه، ثم يصادرونه، مما أحار أهالي المخيم، إذ لم يستطيعوا فهم العلاقة ما بين بحث الجنود عن "المخربين" كما كانوا يدعون الفدائيين الفلسطينيين، وعن الفؤوس في آن واحد. حيث ظل الأمر لغزا مبهما حتى الصباح، إذ سرعان ما شاع في المخيم أن أحد الجنود قد لقي مصرعه في الليل بضربة فأس قوية في رأسه وجرد من سلاحه، أثناء قيامه بدورية في أزقة المخيم.

كانت هذه هي المرة الثالثة التي يداهم فيها جنود الاحتلال بيوت المخيم، بحثا عن الفدائيين الذين بدأت الإذاعات ومقهى سعيد الزرعيني تتداول أخبارهم وأخبار معاركهم مع جنود الاحتلال بالقرب من نهر الأردن. وفي جبال طوباس والخليل، إلا أن هذه المرة كانت تختلف عن سابقتيها، فبينما كان الجنود يبحثون في المرتين السابقتين عن فدائيين مرت آثارهم بالقرب من المخيم. كانوا يبحثون هذه المرة عن فدائيين، يقولون أنهم من أبناء المخيم نفسه. فاعتقلوا معظم الرجال والشباب الصغار، وفرضوا منع التجول على المخيم ليل نهار، ولا يزالون يحاصرونه من كل الجهات وفي كل الأزقة. مهددين باطلاق النار على كل من يخرق منع التجول. ولكي يثبتوا أنهم يعنون ما يقولون، راحوا يطلقون النار في الهواء بين الفينة والأخرى لإلقاء الرعب في قلوب الأهالي. بل وأطلقوا النار على عنزة الحاجة وفية واردوها قتيلة، مجرد أن أطلت من باب الدار، وكادوا يقتلون الحاجة وفية نفسها، لولا أنها كانت لاتزال على عتبة الدار حين أطلقوا النار.

واتجهت كل الأفكار إلى محمود أبو شنب، الذي داهمه الجنود في بيته، وجروه وهم يضربونه بأعقاب البنادق، ودمه يطفح من فمه، إذ أن جميع أهل المخيم يعرفون أن محمود أبو شنب "ولد نشمه" ولم يفوت في حياته إهانة تتعلق بشنبه المفتول، الذي كان يعتزبه ويعطره منذ مطلع شبابه، ولهذا لابد وأن يكون قد انضم إلى الفدائيين الفلسطينيين منذ أن خرج من السجن، دون أن يشعر به أحد، ولهذا كف عن الجلوس على مقهى سعيد الزرعيني، ومعاكسة الفتيات، ومما يؤكد ذلك أن الجنود قد عثروا على الفأس الملطخة بالدم في الزقاق بالقرب من بيته، وسرعان ما راح الناس يهمسون باسمه همسا كما يليق بالأبطال، كي لايسمعهم الجنود الذين "يتمترسون" في الأزقة خلف النوافذ والأبواب، فيثبتون التهمة عليه، لان بطلا مثل محمود لا يمكن أن يعترف لهم، ولابد وأن يخرج في النهاية ليستأنف عمله الفدائي مرة أخرى.

ونام الناس في الليلة التالية ما بين مصدّق نبأ انضمام محمود أبو شنب إلى الفدائيين الفلسطينيين وغير مصدّق. إذ أنه لو كان فدائيا حقيقيا لما كان يقتل الجندي الاسرائيلي بالفأس، ولكان أطلق النار عليه من بندقية رشاشة من نوع كلاشنكوف، أو رماه بقنبلة يدوية كما يفعل الفدائيون في غزة، بل لكان يقضي على الدورية كلها.

وما كادوا يستسلمون للنوم، حتى لعلع الرصاص مرة أخرى في أزقة المخيم، وتعالت صيحات الجنود المتراكضين هلعا في الأزقة، وهم يطلقون النارفي كل اتجاه، حتى لكان الرصاص يخترق النوافذ المقفلة ويصطدم بالجدران الداخلية، مما جعل الناس الذين هبوا من نومهم فزعين، يتجمدون في فراشهم وعيونهم الخائفة تتعلق بالأبواب والنوافذ، وقبل أن ينهضوا من فراشهم ويستعدوا لمداهمة الجنود كما في المرة السابقة، دوت صرخة قوية في أرجاء المخيم، تعالت على لعلعات البنادق الرشاشة وأصوات الجنود تنادي "ف.. ط.. ط.. و...م" ثم خبت.

لم ير الناس في المخيم ما الذي حدث، إلا أن بعضهم راح يؤكد أن سليم البهلول كان يتنقل من زقاق إلى زقاق كالنمر، والرصاص يتدافع من بندقيته الرشاشة نحو الجنود كالشهب وهم يتساقطون الواحد تلو الآخر، بينما راح البعض الآخر يؤكد أنه لم يكن سليم البهلول، وإنما كان محمود أبو شنب نفسه، ولابد أن يكون قد هرب من الجنود الإسرائيليين وهو في طريقه إلى السجن وعاد ليقاتلهم.

وثمة من أكد أنه لم يكن سليم البهلول ولا محمود أبو شنب، وإنما كانوا ثلاثة شبان كالفهود، لم يستطيعوا التعرف عليهم، لأنهم كانوا ملثمين "بحطات" مرقطة، وثيابهم بلون الأرض والجدران، وحين كانوا يتنقلون من جدار إلى جدار، كانوا يمرون كالريح فلا يسمع لهم همس.

ولكن الناس المقربين من الشيخ عبد الرحيم الذي اعتكف في المسجد يتعبد بعد تلك الليلة، فيروون على لسانه، أنه عندما جره الجنود في الصباح إلى المقبرة في سفح الجبل كي يتعرف على الشهيد، مد يده ليكشف عن وجهه، فطالعته بسمة سليم البهلول، وقد شع من جبينه نور إلهي عجيب كاد يغشي بصره، فتلعثم لسانه ولم يعد قادرا على الكلام ولم يصح من غيبوبته إلا عندما دقه أحد الجنود بعقب بندقيته بين كتفيه. وحين مد يده إلى يد سليم المسجاة إلى جانبه كي يرفع شاهده، توقفت على سوار من شعر عنبري اللون كشعر فاطمة، يطوق معصمه.

ولكي تؤكد ما يرويه الناس عن الشيخ عبد الرحيم، أقسمت الحاجة وفية بقبر النبي وبحجتها، أنها رأت سليم البهلول، فيما يراه النائم تلك الليلة، عريسا فائق الجمال، يزفه الناس في المخيم على فرس شهباء، وحين قطع الرصاص عليها حلمها، سمعته ينادي بأعلى صوته "فط.. ط.. و... م.."

أما فاطمة، فتروي الجارات عنها، أنها عندما خرجت تلبي نداء سليم البهلول وهو يخر شهيدا على عتبة بيتها، قدت الثوب عليه، وراحت تزغرد وتزغرد وتزغرد، حتى بعد أن جرها الجنود من شعرها المحلول وغابوا بها.

# طريق "دار العجايب"

رشيدة الشارني

ماكانت تتصوّرللحظة وهي تراه قادما نحوها يصفّر ويدندن ثمّ يتوقّف قبالتها ليسألها بلطف إن كانت تعرف الطريق الى نهج الأقحوان أن يعمد أثناء استغراقها لثوان في التفكير الى انتشال قلادتها الذهبية واللّوذ بالفرار.

كان يسير على ناصية الشّارع الذي تمرّ منه ولم يكن أيّ شيء في مظهره يدعو الى الريبة والحذر بل كانت هيئته الأنيقة تبعث على الإحترام والطمأنينة وتوحي بيسر الحال.

تدقّها صفعة يده فتشعر كما لو أن عظام صدرها قد تخلخلت. تشلّها الدهشة لحين ثم لا تلبث أن تستفيق من خدر الصدمة وتستديرنحوه صارخة بحنق: "قلادتي، قلادتي أيّها اللّص". يوقد الغضب قواها فتندفع نحوه تلاحقه وتمعن في صراخها العصبي. يخرج الناس من الدكاكين والبيوت وورشات الميكانيك الموجودة على ناصيتي الشارع وينتصبون واقفين على طوله يرقبون المشهد بذهول غريب.

كانت أسرع ممّا كان يتصوّر، فقد استطاعت في لحظات قليلة أن تقترب منه وتربك خطاه. ربّما لم يضع في حسبانه أنّ امرأة يمكن أن تطارد لصّا بكلّ ذلك الاصرار.

أخذ يجري وفق خطّ متعرج. تخرج الشمس من مخبئها وتحطّ فوق الرؤوس. يسقط شلال من ضوئها على سحنته المتعرّقة فيبرز لمعان قلادتها الملفوفة في حرص حول أصابعه الطويلة وقد تدلّى منها ذلك اللّوح الذهبي الصغير الذي رسم على أحد وجهيه رأس أسد ويرمز الى برج زوجها بينمارسم على الوجه الثاني برج بابل العظيم الذي يرمز الى وطنه.

كانت القلادة هدية زوجها لها ليلة زفافهما وهي كل ما جلب معه من ثروة لدى مغادرته للعراق إثر اندلاع الحرب فيه وقد اثر أن يحملها معه، فربما احتاج اليها فيبيعها بثمن بخس يخوّل له العيش عدّة أيّام أخر وسط حصار عرف أنه لن ينتهي بسرعة وسهولة أما هي فعلى امتداد سنّي عمرها كانت تفقد باستمرار ما تملك من ذهب ولم تكن تحزن طويلا لذلك أو تأبه بقيمة ما فقدت ولكنها هذه المرّة أحسّت وكأنّ روحها قد انتزعت منها على حين غفلة.

تقترب من اللّص وهي تكزّ على أسنانها. تمدّ يدها نحوه. توشك أصابعها أن تقبض عليه. يدور بها وفق خطّ لولبي وفي لحظة تنثني فيها قدمه اليمنى يفقد توازنه فتتمكن من أن تمسك بطرف قميصه. تحكم قبضتها عليه فتتعطّل خطواته. يرتفع القميص عن ظهره الأسمر. يحاول التملص من قبضتها القويّة فلا يقدر.

ينجذب النّاس حولهما كالنحل ولكن لا أحد يتقدم لنجدتها. كانوا مذهولين كما لو أن عقولهم قد طارت عنهم. تمعن مرّة أخرى في موجة صراخ عصبيّ وكأنّها تلحّ بضراعة في طلب العون: "أيّها اللّص هات قلادتي".

وعلى حين غرّة يستلّ سكينا من جيب خفيّ في بنطاله. يلتفت نحوها ويشهرها في وجهها تشعر بحفيف أقدام الناس وهم يتراجعون الى خلف تتعالى من حولها أصوات منبهة:

- تراجعي. إنّه مسلح.
- أيّتها الحمقاء سيشوّه وجهك.
- أنت الأضعف، كيف تجرئين؟
- يالها من امرأة عنيدة!

يصير وجهها أشدّ فظاظة وكأنّ ماردا جبّارا يسكن أعماق تلك المرأة الشابة التي تبدو هادئة على الدوام. كانت تملك شجاعة خطيرة إذ لم يساورها الخوف للحظة واحدة ولم تعترها الرغبة في التراجع. فيندفع أحد الصبيان العاملين في ورشة للميكانيك لنجدتها فيمسك به بعض الرجال القائلين بنبرة هي أقرب الى الضعف منها الى الحكمة.

- أتريد أن تدفع بنفسك الى الهلاك. اتركها وشأنها إنّها المسؤولة وحدها عن عنادها؟

يتغلغل خوفهم في أعماقها وتجرحها أصواتهم المتبرّمة تشعر من جديد بحركتهم وهم ينفضّون من حولها كعصافير صغيرة تطير عند أول هسيس تسمعه على الأرض" لا فائدة من مقاومته. إنه يمتلك سلاحا خطيرا" يردد بعضهم باستسلام مقيت.

يزيد تخاذلهم في عنادها. تتفجّر بداخلها شراسة عمياء تحاول أن تجعل من أظافر يدها الأخرى قوّة تكافئ سكينه المتلاعبة حول وجهها فتحرّكها في خفّة حوله باحثة عن منفذ

تصل من خلاله الى وجهه. تتمتم بتصميم في سرّها " حتى لو امتلك أسلحة الدنيا كلّها فإني لن أتنازل عن قلادتي ".

يستدير فجأة نحوها. يحدّق فيها للحظة بشفتين مزمومتين تنمّان عن حقد دفين ترى وجهها المتوتر منعكسا في بؤبؤي عينيه الصفراوين يردّد بغيظ وهو يكزّ على أسنانه البيضاء:

- أيتها العنيدة المتوحشة...

يفاجئها بلكمات قويّة يسدّدها بوحشيّة لصدغها ووجهها فتفقدها توازنها وينزلق جسدها تحته... تتوالى لكماته فتتراخى قبضة يدها عن طرف قميصه ويتحرّر أخيرا منها يرفسها ذلك الخنزير بقسوة أمام مرأى من جميع أولئك النّاس الذين قرص الخوف وجوههم وشلّ حركتهم. تدعكها قدماه بعنف ثمّ يلوذ بالفرار.

تعيد تجميع نفسها بسرعة وتنهض لتلاحقه من جديد وقد تشعّث شعرها وسال الدم من أنفها وتلوّثت ثيابها بالتراب.

ركضت ملء قوّتها وصرخت بألم ممضّ" قلادتي" ولكنّه كان في ذلك الوقت قد وصل الى زميل له كان ينتظره على درّاجة ناريّة في منعطف الشارع. صعد بخفّة وراءه فانطلقت الدّراجة تشقّ بهما حشود النّاس وبدا في تلك اللّحظة كل شيء وكأنّه مدبّر ومرسوم على نحو مسبق.

جثت على ركبتيها وقد خارت قواها وذابت صلابتها وصارت تبكي بحرقة، اعترتها رعدة خزي لكونها تنتمي الى سكّان ذلك الشارع، لقد كان تخاذل الجيران أقسى من اعتداء ذلك الغريب عليها، فتتذكّر وهي في غمرة حزنها ما قرأته عن تلك الفتاة التي اغتصبها عدد من الشبان بأحد شوارع القاهرة دون أن يتقدّم أحد المارة لنجدتها. حيث كانوا يتابعون المشهد وكأنّهم يشاهدون شريطا سينمائيّا مسلّيا ومثيرا.

يركض بها الخيال الى زمن مضى قامت فيه حرب ضروس بين قبيلتين دامت أربعين عاما من أجل ناقة... أحسّت بمهانة الإنسان داخلها تحسّرت بألم وتسرب القهر الى أعماقها. ينبثق فجأة آذان الظهر في الفضاء ويجاور صوت المؤذّن نشيجها فتسكب نبرة الطهر السّكينة في روحها.

احتشد الناس من حولها وجعلوا يواسونها متحاشين الإصطدام بنظراتها.

- نحن نأسف لما حصل.

-ما كان ينبغي أن تتهوري وتخاطري بنفسك.

-كيف تندفعين نحو هلاكك بكل ذلك الاصرار؟

- "دفعة بلاء، تعيشي وتكسبي أحسن منها".

- كان يجب أن تخفي ما تملكين ولا تظهريه أبدا.

حدّقت بكبريائها المطعون في وجوه أولئك النّاس. أحسّت أن جدارا أخرس يقف حاجزا بينهما. نهضت معفرة بتراب المعركة. تناهى إليها صوت أحدهم يقول بهدوء كريه:

- بهذلت حالك، وجعلت نفسك مثارا للسخرية يا للبؤس!

التفتت حولها باحثة عن صاحب الصوت حملقت في الوجوه بثبات.

ثمّ صرخت:

- أيّها السلبيون المستلبون المستسلمون متى كانت المقاومة تثير السخرية؟

قالت ذلك بحدّة ووجع وكأن العنف صار يخرج من لسانها ويهيمن بجبروته على الرؤوس.

خطت وحيدة باتجاه بيت والديها الذي يقع عند نهاية ذلك الشارع. أحسّت كما لو أن أوهاما ثقيلة قد سقطت فجأة عن ذهنها. كانت تحاول أن تسير بثبات تحت الشمس التي تخلّصت من أحجبة السّحب وحطّت بلهيبها على الرؤوس وبدأت تنفخ حقدها الأعمى عليها.

***

ذلك الشارع شارعي. وتلك الأرض أرضي. منذ ثلاثين عاما وأنا أتنفّس هواءها وأتبلل جذلى بأمطارها وأغطس دون ازدراء في وحلها...

ذلك التراب ترابي. عركته أصابعي الصغيرة وأنا طفلة وركضت مقهقهة فوق كل شبر فيه وخططت على حبّاته مسيرة عمري. لم تكن تلك المباني موجودة ولا أولئك الناس.

كانت حقول القمح والشعير ومزارع الخضر وأشجار الزيتون تزيّن الدنيا وتملؤها وكان ذلك الشارع أشبه بطريق فلاحيّة ضيّقة يشقها.

عندما فتحت عيني بأحد البيوت الواطئة التي تقع في نهايته وجدت بعض النّاس يسمّونه "طريق دار العجايب" والبعض الآخر يشيرون إليه قائلين بتهيّب " طريق القصر". لأن في نهايته من الجهة المقابلة يقع قصر باردو حيث كان يعمل أكثر جيراننا كحرّاس وخدم وطبّاخين للباي والأمراء الأتراك وكبار العسكريين الفرنسيين ممن سكنوا تلك المنطقة قبل الإستقلال.

كان ذلك الطريق يفتنني كما لو أنه شريان يمتد الى خارج جسدي كنت أقف في صباحات الصيف المنعشة أرقب من فوق سطح بيتنا عيون الكون وهي تتفتّح رويدا رويدا وينبثق منها ضياء الشمس. كان بريقها المنعكس على الحقول يأسرني تلوح لي مروج السّنابل من بعيد كحورية شقراء انسابت خصلاتها الطويلة المتلألئة على الأرض.

كنت أرهف سمعي للكون وأصغي لأصوات الحياة وهي تتناوب الأدوار: دقّ حوافر الخيل، أزيز الجرّارات، خطوات العمال من جيراننا وهم يسرعون الخطى بعضهم نحوديوان الزيت حيث يعمل قسم منهم في معاصر الزيتون والبعض الآخر نحو طريق "دار العجايب" يختلط وقع أقدامهم الغليظة على الأرض بأصواتهم المحمّلة بتحايا صباحيّة منعشة وكأنهم يريدون أن يصنعوا من محبّتهم

ونواياهم الطيّبة درعا يقيهم المفاجآت القاسية التي قد يأتي بها النهار.

من ذلك الطريق كان يأتي عم مصطفى "الحلايبي" يسبقه صوته الشجي المتعالي مع رنين جرس دراجته وكأنه يريد أن يوقظ من تخلّف من زبائنه حتى لا تفوته ساعة توزيع الحليب.

من ذلك الطريق أيضا كانت تلوح في أيام فصل الصيف عربة العم صالح بائع الثلج وكانت أشبه بصندوق مربع أزرق اللّون يجرّه جواد قويّ يحدث وقع حوافره المخلوط برنين سلاسله المشدودة الى العربة ضجيجا في الحيّ فيخرج النّاس من بيوتهم محمّلين بالأواني والسلال فيزوّدهم بما يحتاجونه من قطع الثلج ويضع ما تناثر منها بأيدي الأطفال الممتدّة في هرج نحوه فينسحبون بها فرحين وهم يمتصون ماءها العذب المتقاطر بين أصابعهم الصغيرة ويعجبون كيف تذوب تلك القطع الصلبة من الزجاج بمثل تلك السرعة.

كنا كثيرا ما نسير سربا من الأطفال نحو تلك الحقول. نشق ذلك الطريق الضيّق تغذي نفوسنا النوادر والحكايات الطريفة التي نتناوب قصّها على طوله وكنت أرى أوراق الشجر ترتعش من حولنا فرحا.

كان الفلاحون يسمحون لنا باللعب في المساحات الفارغة فيتراكض الأولاد خلف بعضهم البعض كحملان بيضاء وتتحلّق البنات حول أزهار القريصة يخضبن بها كفوفهن الصغيرة ويمشقن شعور بعضهنّ البعض بأزهار الأقحوان وشقائق النّعمان...

وكثيرا ما يأتينا أولاد الفلاحين بخبز " الطابون" ويوزّعونه علينا بكرم سخيّ فنلتهمه بلهفة وهو ساخن وشهيّ وندعوهم للعب معنا.

كان يحلو لي أن أتمدد على العشب اليابس أنتف قطعا صغيرة من خبز الطابون وأتناولها على مهل أو أن أتسلق شجرة خروب كبيرة وأجلس بين تلافيف أغصانها لأتأمل عن بعد بيوتنا الفقيرة تحتضنها في حنوّ المزارع الخضراء. كنت أنزل مسرعة كلّما رأيت إحدى الراهبات تقطع الطريق على دراجتها نحو دير قديم يقع في ناحية من تلك الأرض ويطلّ على مزارع " منّوبة" أترك رفاقي وأعدو بملء قوّتي غير عابئة بنداءات أختي...تسمع الراهبة وقع خطواتي الرّاكضة في اثرها فتلتفت نحوي مبتسمة في هدوء وتواصل سيرها في حين يشتدّ تعبي ويضيق نفسي فأسقط على الأرض ويغطس أنفي في التراب.

في تلك البقعة التي شهدت هزيمتي كانت تقع أرض العمّ محمود حيث كنت أذهب في صباحات أيام الآحاد مع أختي الكبرى ونحن محمّلتين بقفّة ثقيلة بها أقراص من العجين أعدّتها أمي منذ الفجر لتضعها زوجة العمّ محمود في "الطابون" حيث تتحوّل في دقائق قليلة الى خبز شهيّ.

كانت أختي تنشغل بمساعدة المرأة الطيّبة فتتناول أغصان الزيتون المتيبّسة من كومة الحطب المحاذية لشجرة صفصاف كبيرة وتضعها في النّار الملتهبة أسفل الطابون ولا تلبث أن تتصاعد من جوفها سحابة من الدخان الأبيض محمّلة برائحة الحطب المحترق. أغمض عيني وأستنشق ملء صدري تلك الرائحة منتشية بمعاني غامضة تحدثها في رأسي.

كيف تخونني تلك الرائحة؟

كيف تصمت الأرض وهي تشهد هزيمة أصحابها؟

هل تنفذ الخيانة الى عمق الأرض؟

أيتها الأرض الطيبة كحضن دافئ لماذا صمتّ وأنت ترين أصحابك البدو برحلون الواحد تلو الآخر بعد أن ضغطت عليهم الحكومات وأجبرتهم على بيعك لها لتبني مكان مرج السّنابل العمارات وتستبدل الصفصافة بمحطّة للبنزين وطريق " دار العجايب" بشارع واسع يتربّص فيه اللّصوص بالمارّة؟

هل تراك تنتقمين لنفسك لأنهم لم يواصلوا المقاومة واستسلموا للجبن؟ أم تراك قد استلبت بدورك وأنت تلمحين تلك الشاحنات التي قدمت محمّلة بأطنان من مواد البناء ثم لم تلبث أن اخترقت صدرك الحفارات وطُعنَتْ أحشاؤك الخصبة بالحديد والإسمنت فغرقت في صمت أخرس يعذب ذاكرتي؟

***

شغّل الشرطيّ محرّك المروحة الكهربائية ثم رمى بنفسه على كرسيّ خشبيّ قديم وهو يقول بنبرة متثاقلة:

-ماهي أوصافه؟ هل تذكرينها؟

- إنه شاب في العشرين من عمره تقريبا برونزي البشرة معتدل القامة يميل قليلا الى النحافة مع ارتفاع لافت في مستوى الصدر.

قاطعها قائلا وهو يفتح سجلاّ كبيرا في حين شرع مساعده في تثبيت الورقة بين طيّات الآلة الكاتبة استعدادا لتسجيل محضر الشرطة:

-إنّنا بهذا الشكل سنقبض على ثلثي شبان العاصمة. من فضلك حدثيني عن العلامات البارزة في هيئته يعني إن كان مثلا شائك الشّعر أو يحمل وشما على زنده أو يشق وجهه أثر سكين...

فكرت بعمق ثم قالت بثقة:

-لا يا سيدي إنه لا يحمل أيّا من العلامات التي ذكرتها.

- سيكون من الصعب علينا أن نعثر على لصّ بمثل هذه الأوصاف التي قدمتها. إننا نعرف كل لصوص الأحياء القريبة وليس هناك من يحمل تلك الملامح المترفة.

- لعلّهم قدموا من حيّ بعيد. أعتقد أن اللصوص يغيّرون باستمرار مواقع عملهم وأخطرهم من جعل مظهره أنيقا ومسالما.

- على كل حال سنحاول الإمساك بتلك العصابة وسنعيد

لك قلادتك حالما نعثر عليها ولكن قولي. ماهو سبب مرورك في تلك الظهيرة الحارة بذلك الشارع وأنت تقيمين بحيّ بعيد وراق.

- كنت في طريقي إلى بيت والدي الذي يقع عند نهايته بعد أن قابلت أحد السماسرة ليبحث لي عن منزل أنتقل للسكن فيه بذلك الشارع.

يقهقه معلّقا:

- إذا كنت قد نشلت وأنت تمرّين بذلك الشارع فكيف لو نقلت بيتك بأكمله إليه؟ أنصحك بأن تستمرّي في الإقامة بذلك الحي الراقي إنه بعيد على الأقل عن الأحياء الشعبية حيث يكثر اللّصوص.

تشيح بوجهها جانبا وكأنها تبعد عن خيالها شبح الفكرة التي اقترحها. لقد قررت أن تترك ذلك الحيّ الذي انتقلت للسكن فيه إثر زواجها ولن تتراجع عن قرارها مهما كانت الأسباب. كانت تعتريها رغبة مبهمة في التقيّؤ حالما تطلّ برأسها على تلك العمارات الشاهقة التي تملأه وكثيرا ما كانت تجلس في شرفة شقتها المعلّقة بالطابق الثامن تحاول أن تحجز بجفونها دمعها الفائض وهي تستعيد ذكرياتها القديمة... هنا، حيث لا ضجيج ولا ضربة مدفع تعلن عن موعد الإفطار ولا آذان يوقظ النّاس للصلاة ولا ثغاء خروف يتناهى الى مسمعها في عيد الأضحى ولا حتى تحية وديّة تتبادلها مع جاراتها. كانت تراهن في أماسي الصيف الحارّة ينزلن الدرج وكأنّهن لسن أكثر من عطر متحرك.

بالكاد ترفع احداهنّ رأسها فتبادلها ابتسامة حذرة وتمضي مسرعة.

في الأيام الأولى لإقامتها هناك كانت هي أوّل من يبادر بالتحيّة تقول بوضوح " صباح الخير". فتهمس جارتها باقتضاب شديد" بونجوغ" ثمّ تنطلق كالسّهم.

كن شبحيّات المظهر، قاسيات الملامح، وكانت طبيعتها المرحة تكره أن ترى تلك الوجوه التي يكسوها الازدراء.

كانت تلمحهنّ وهن يركضن نحو سيّاراتهنّ بقلاصينهنّ الضيّقة ووجوههنّ الضامرة ونظاراتهنّ السوداء التي يحرصن على وضعها حتى في أشدّ أيام فصل الشتاء قتامة وكأنّهن يخشين أن تسقط الكلفة بينهنّ وبين العالم إن هن رفعنها... كان كل شيء ثقيلا ومتكلّفا ومميتا بالنسبة إليها وكانت تفضّل أن تكون قطّة مشردة في حيّ فقير على أن تسكن تلك المقبرة.

هناك فقط على ممرّ طريق دار العجائب يمكنها أن تتلاءم مع الحياة وتستعيد ذرّات قلبها المتناثرة على طوله.. بين البيوت الواطئة فقط يستعيد الكلام نقاوته.

***

اهتزّت من الفرح حين قرأت بعد شهور قليلة خبرا بإحدى الصحف اليومية مفاده أن رجال الشرطة قد أمسكوا بمنطقة باردو بأفراد عصابة يتعاطون نشل الذهب والسطو على البيوت والمحلات. وعلّق كاتب الخبرأن الغريب في الأمر هو أن جلّ أفراد العصابة من الشبان الذين ينتمون الى الطبقة الغنيّة التي تسكن المناطق الراقية...

بحثت بين أوراقها عن تلك القصاصة التي سلّمها لها ذلك الملازم الذي تقبّل بلاغها والتي تتضمّن رقم محضر الشرطة الذي سجّلته هناك. حين وجدتها أمسكت بها بأصابع مرتعشة ثمّ وضعتها في حافظة أوراقها وتوجهت الى مركز الأمن حيث قدّمت البلاغ.

حين وصلت الى مكتب ذلك الملازم مدّت له القصاصة وهي تغصّ بالكلام لشدّة الفرح. وما إن نبست بموضوع تلك القلادة حتى دبّ الإصفرار على وجهه فظهرت عظامه بارزة أكثر مما كانت. قلّب القصاصة باستخفاف مقيت. فكّر طويلا ثمّ أجاب بحدّة كمن يريد أن يحسم أمرا مقلقا بشكل نهائي:

- إننا لم نعثر من خلال كل الذّهب المسروق على قلادة سميكة تحمل لوحا رسم على وجه منه رأس أسد وعلى الوجه الثاني برج بابل.

قالت بلهفة:

- دعني أرى أفراد العصابة فلعلني أتعرف على من انتشل قلادتي.

ضحك ثم قال بغضب:

- أتكونين أكثر حنكة من رجال الشرطة؟

حدّقت فيه بثبات. ارتبك لوميض عينيها ثمّ قال وقد غطس رأسه بين كتفيه:

-لا تقلقي، سنستمرّ في البحث عنه.

فهمت المسألة على نحو مختلف خزّنت غيضها وغادرت مركز الشرطة.

اختفت الطرقات الداخلية المؤدية الى ذلك الشارع الطويل تهرأت القصاصة بين أصابعها المتعرقة. فتحت قبضتها وقلّبتها باستهزاء ثم لم تلبث أن فتّتها الى أجزاء صغيرة ورمت بها على رصيف طريق "دار العجايب".

قصة

# ومن ثمّ يصحو الكلام

عبد الستار ناصر

هاج بحر الناس وماج، احترق الأخضر بسعر اليابس، مع أن الحرب مابدأت بعد، لكنها أنذرت.

من "علاوي الحلة" ليلا إلى "بابل" بعد منتصف الليل، ومنها ثانية إلى بغداد.. المسافة تكفي أن يشبع فيها من النوم مادام الإفلاس هو الذي يأمر وينهي، كم سنة مرت على تلك الطفولة الخربة؟

هارون الرشيد مسألة حظ، وثور الطاحونة سوء حظ، ومابينهما أو أمامهما، يمشي الزمن من باب إلى باب، ومن كرب إلى كرب أكبر.. ريح شرقية وأمطار، ثم عواصف من حالوب وبرد يتراكم فوق الروح كما التلال.

هكذا الحال في الشتاء (رحمة من الله) لا يفهم أسرارها إلاّ من ابتلي بصيف "العراق" شحم يسيح وليس من ملاك رحيم، لا عصافير تغنّي ولا أحد في الطرقات، الحرب تقترب ولا يعلم غير الله متى ستنهمر ؟ رمل وتراب واسمنت يفوح منه الجحيم، إنها الخيانة الكبرى بالنسبة لطفل يولد بين البراكين، الملائكة منذ أيام الحرب المرهونة غادرت البلاد وهي تعتذر:

-جئناكم عراة، أعطيناكم الطمأنينة والمحبة، وعدنا عراة كما جئنا، أرحمونا من عتابكم، صحيح أننا لا نموت، لكن الحرب التي رأيناها فوق بيوتكم ذبحت إيماننا بالحياة.

**

الحرب المرهونة قتلت عشيرة من الملائكة، لا إبليس يرغمها على السجود، وليس من أحد يفهم أسرار موتها سوى طفل هنا- يوشك أن يغرق -أو طفل خديج هناك كاد أن يموت، أول مرة في تأريخ الدنيا "يموت الملائكة في الحرب" !

سقط القتيل على القاتل واهتزت أركان المعنى، قبل منذ مئات السنين "اهتزت أركان الكعبة" لكن القاتل يومها هو الذي يسقط فوق القتيل.. فزع وأقفاص وهلاهل مكبوتة، في الثالث عشر من مايس1961غازلته الحياة فجرا، مئات "الديكة" شاركته صراخ الولادة، عجوز بيضاء الشعر رمته إلى الصيف تحت سلالم خشبية من بيت آل-منذ عامين-إلى السقوط، كلب الجيران جاء يلحس بقع الدم المهملة فوق الفخذين، لا إسم لهذا الطفل برغم الساعات التي مرت بين الصمت والظلمة والجوع.. الأب السكير "عبد الحر" دخل غرفة النوم وأغلقها عليه، كم هو مرعب أن يصحو المرء على كتلة لحم وشهيق وفم يريد أن يشرب الحليب؟ هناك قطعة من البطيخ تبرعت بها "العلويّة" وهي تسأل عن صحة الجنين :

-إنه جميل بارك الله فيه.

وما إن تسللت أصابعها بنصف دينار تحت المخدة حتى سألت :

-هل أعطيتموه إسما؟

-غدا صباحا إن شاء الله.

لكن "العلويّة" مطّت شفتيها غضبا، وقبل أن تفتح باب البيت راحت تكرر مرتين :

-الولد إسمه معه، الولد (منذور) للرحمن.

من تلك الساعة، طلع الزئبق في البيت وصار "منذر" أول دمعة مالحة تحت اللسان... تحس بها أمه في الليل كما في النهار لا طريق أمامها غير أن تبلّط الطريق لمنذر، ولا صوت في الحنجرة غير أن تنطق إسمه كمن تبكي.. بينما اختفى "عبد الحر" بخمرته وراء جدران الغرفة يحتسيها ويسأل نفسه :

-كيف جئت به إلى غابة المسعورين؟ ولماذا جنيت عليه أن يبقى حيا بين هؤلاء؟

**

تحت قصف الصواريخ، انحسر الظالم والمظلوم، صار الأعمى والأطرش والفرحان بملامح واحدة، لا فرق بين غني وفقير، لافرق بين داعر وطاهر، لا فرق بين جائع وشبعان، فات أوان الندم على الجمال الذي كان والخير الذي انقطع، فات أوان الحسرة على جبال الرز والسكر والشاي التي انشطرت إلى وديان وسفوح وحفر.

-الليلة سأشرب كل ما تبقى في البيت من عرق الشمال، مادام هذا الطفل الوقح الجميل جاء "مختونا" بفعل الشياطين.

كاد "عبد الحر" أن يتحرر من الحياة فعلا، وهو يضرب كأسه بالحيطان ويصرخ :

-في صحة صحتي أنا.

لم يصدق أبناء المحلة أن هذا الأب المخمور مايزال حيا-حتى صباح الخميس - برغم أنه (بلع) الخمرة دون ماء وبلا حمص أو لبنة أوطعام. ماذا حلّ يومها بالوالد والمولود، بالساحر والمسحور ؟ ماذا جرى للمقامر تحت سقف الخسارات وماذا حلّ بالراكب الوحيد في الزورق المعطوب؟ الحرب هي التي صنعت تأريخ الهجرة والتشرد والبكاء والزنى وتأريخ هذا المرض الذي لا إسم له.

-في صحة عبد الحر.

المركبات في الليل لا تسأل عن زبائنها أبدا، وأغنيات الطريق البلهاء تشطب (المخ) وتضرب الرأس، ولن يبقى من قصائد "منذر" غير بيت لقيط عند الفجر ولا شيء في الحقيبة سوى كلام "مخلوط" بالنعاس سينتهي في أقرب مقهى.. هذا يتكرر وليس من أحد يدري بأسرار هذا الرجل السامق مثل النخيل، يكفيه أنه تخلص من الموت غرقا ذات عام في أرياف البصرة الحزينة، كان في السادسة من العمر، لكن الذاكرة تسابقه ويرفض أن تسبقه إلى النسيان، لهذا سيبقى منذر عبد الحر على تلك الحالة المسحورة من الفرح (إنه مايزال حيا وإن كل يوم يجيء هو فائض نعمة من السماء).

كيف تخلص من أمواج الشط، هو النائم المهمل الذي لا يدري به أحد ؟ كان الزورق الخشبي العتيق قد انقلب فعلا، والشط عميق، وما كان يعرف العوم أبدا، لكنه رأى نفسه فوق تلّ من الرمال الصخرية، يسمع فوق رأسه من يكرر :

-هذه معجزة من الله حقا، انظروا، يموت الكبار وينجو هذا الصغير البائس.

**

الحرب تبدأ اليوم؟ الحرب ستأتي غدا؟

متى تبدأ البلوى وتنشق السماء؟ إنها أول حرب في الكون لا تدري بها الشعوب ولا أحد يعلم ميقاتها سوى الكومبيوتر.. حتى هذه الساعة لا يدري "منذر" من راح يقول :

-ربما كان هذا الطفل هو السبب في انقلاب الزورق، وإلاّ بالله عليكم كيف يموت "البلاّم جعفر" والمعلم حسون والشيخ سالم أبو الحيتان ولا يبقى منهم غير هذا الـ..؟ أستغفر الله.

وبرغم السنوات الطوال التي مرت والتي سحبت "عبد الحر" إلى المقبرة في الثالث عشر من مايس- أيضا- لكن الكلمات التي رماها عليه ذاك الصوت المجهول مازالت تصفع نبض قلبه وترميه إلى حالة من الحسرة والجزع لا يملك أيا نجاة منها.

هاهو الفقر يمشي معه ليلة بعد ليلة.. أتراه يدفع ثمن الذنوب التي ألصقوها بطفولته : إنه كان السبب وراء موت البلاّم جعفر والمعلم حسون وسالم أبي الحيتان؟ في وجه اليتيمة غاب القمر.. والحروب أرادت أن تفرح بالنصر، لكن جرى ما جرى هناك يد عنيفة كانت تمسك به وترفعه بقوة نحو جرف الشاطىء البعيد.. أجل، إنه يتذكر ماجرى، ثمة أكثر من "يد" رحيمة أرادت له النجاة من ذاك المصير الرهيب.. لم يكن يومها غير قطعة لحم وزنها أقل من شبح الموت.. ربما أنقذه المعلم حسون أو الشيخ سالم أبو الحيتان، أجل، صار منذر أسطورة أهل "التنومة" وهم أول من أطلق عليه تلك التسمية المخيفة، طبعا من العيب على منذر أن يشطب على جعفر البلاّم الذي كان أول من ابتسم له وهو يصعد إلى زورقه -ببلاش-في تلك الساعة من الليل، بينما الأسماك تتحرك عند سطح "الشط" تسامر القمر الكبير الذي يسقط فوق المياه وهم في طريقهم إلى الفراش بعد آخر (نقلة) من صوب العشّار إلى بقية الشعاب البصراوية الناعسة.

منذر عبد الحر عاش غريبا برغم احتراقه العاصمة معصورا من تلال الحروب وسفوحها، مسكونا بالخوف من الشظايا والأصدقاء.. هل كانت الحرب قد بدأت فعلا؟ من جاء سهوا بهذا الحرامي الوسيم وأعطاه الأمانة؟ من علّم الحكمة للحاكم، ومن فرض على الصالح الأمين نهب ما تبقى من الطفولة والمحرمات والنفائس؟.

هل تراها بدأت؟

لا يدري -وقد جاء بغداد عشية ليل الصواريخ-كم ليلة فارق فيها الفراش ؟ كم ساعة راح يسأل خلفها عن حقيقة إسمه وأحلامه وأكاذيبه التي أشعلت مختبرات رأسه، فما نفعت معها غير "وظيفة" حقيرة في قسم التصحيح : قل ولا تقل، أكتب الكلام هكذا ولا تكتبه كما جاء به العبقري الجاثم فوق قصور الغباء.

من الجريدة- وقد أغلقت أبوابها ليلا-إلى كراج الحلة فورا، ينام ثمة في المطر أو ينام في السطر الأخير من حافلة "الريم" العملاقة، بأجرة فقيرة وسيجارة واحدة أكثر فقرا. . ليعود بها نحو بغداد ثانية عند الرابعة فجرا على أمل مضحك في الروح : أن العالم يمكنه أن يتغير. . . . . فما تغيّر العالم، وما تغير منذر.

**

أسنان وضفادع، بشر وعباءات، ربما تحت الثياب مايزيد على كمية المسموح به من الشر والعنبر، كل ركاب الريم يعرفون هذا النائم الأبدي، يقطعون الليل في الضحك على مؤخرات المركبات التي تقطع المسافة بين بغداد ورأس الحلة، تلك الشاحنة "محبوبة عبود الفحل" تنهب الطريق خلف "الكرخية الحلوة المحروسة". . كلاهما تسابق "دخيلك ياالعباس" بينما النائم الذي دفع الأجرة ذهابا وإيابا يكتفي بنظرة واحدة إلى نمط الركاب، وبعدها سيقرر شكل الليلة أو محتواها. . إنه -كما في أيام الصبا- خير من يراوغ أمام الحياة وينزع منها فتيل الدهشة، يمكنه احتواء اللعبة وخداع اللاعبين "لا ينبغي الندم على كرة القدم التي عافها يوم جاء الشعر إليه" . . صحيح أنه خسر مايكفي لكن الحياة في "الريم" لها طعمها الغرائبي المخلوط بشيء من السحر وانتظار العجب.

ربما تتكرر تلك الليلة الربانية التي أخذته فيها "إحداهن" إلى بيتها عند ذيل "الحلة" ليقطع بقية الليل في أحضانها ويهتز حتى الصباح فوق طعم الأناناس والكمثرى والموز (على عناد الريم أحب التويوتا). . يضحك معها على مؤخرة من أجمل ما كتب المجانين والشعراء.

في أول الصباح نزلت عليه القصيدة :

"لا الزمن ولا الأنهار يمكن أن يعودا إلى الوراء."

ماذا كان إسمها، تلك السيدة التي اختفت ملامحها وراء اللحم المكنوز؟ غريب أنه عاش واحدة من أحلى ليالي إنسانيته ولا يعرف إسم التي تنام تحت شهيقه وتصرخ خلف زفيره المخبول؟ الحرب يمكنها أن تفعل المستحيل، فقد انسكب الابريق على الزنديق ولاذ الجار بالفرار ولم يعد في الزقاق غير السّراق، صارت بغداد محض خراب تفحّ على أطلالها الأفعى وينعق الغراب. .

النائم الأبدي وحده الذي يعرف أنّ الليالي لا تتشابه إطلاقا، منذ إنسان العصر الحجري حتى الإنسان الذي (قدّ) من حجر. . إنه برغم اهتزازه عبر الممرات واشارات المرور، يدري في قرارة النفس، إنه سيهدأ ذات يوم على فراش من حرير ونساء من حرير، وستهطل عليه الدنانير ذات الرصافة وذات البصرة وذات الكرخ، وإن الطريق إلى "بابل" ليس سوى محطة في الذاكرة حالها حال ماجرى مع "يوناسيس آرسطو طاليس" قبل أن يريح نصف الدنيا بين يديه.

هكذا سيأتي نصيب الفقراء، مرة واحدة وينفجر البركان الذهبي (كان منذر قد سمع انفجارا أيقظه من النوم فعلا). . إذا به أمام مركبة "محروسة بسبع الدجيل" طار إطارها وتناثر ركابها وانقلبت على تلال صغيرة بعيدا عن الطريق واستقرت هناك بين عويل بشري رهيب وشظايا زجاج . . ذلك ماأعطى الركاب صحبة منذر فرصة البوح بما في النفوس :

-السرعة هي السبب، البلاء والشر كله من السرعة ياناس.

-الله يستر.

ثم نظر أحدهم إلى السائق بكثير من الخوف والغضب :

-أخي، الله يخليك، سق على مهلك، لا نريد أن نموت الليلة.

كان هناك من راح يقرأ مؤخرة المركبة المنكوبة "حبيبة جسّام محروسة سبع الدجيل" ثم التفت إلى الركاب ضاحكا:

-ولا "سبع" واحد طلع منهم.

هل جنّ هذا الرجل الذي مايزال يركض خلف الذئاب والغزلان ومؤخرات المركبات الكبيرة؟ الحرب لها نكهة الدموع والعرق الزحلاوي يباع في كل شبر من المدينة، كأس واحدة تكفي، والربّ قريب من العباد . .

هل تراها بدأت هذه الحرب التي ينتظرون؟

الملائكة ولّت وعافت الدنيا وما فيها، لكن الرب عزيز رحيم، لماذا يركض منذر عبد الحر خلف القصائد والنساء والمركبات؟ أي مؤخرة أجمل ؟ "سيارتي أحلى من البقلاوة"

لكن المؤخرة التي يسافر فيها مساء كل يوم إلى الحلة كانت أحلى ، فقد كتبوا عليها "الريم تمساح التماسيح ادفع الأجرة واستريح" .. وهل يستريح "المنذور" ألا ساعة الخلاص من النذر ؟ إنها الحرب .. كل شيء يقول ذلك :

نباح الكلاب، صافرات الإنذار، الهلع الذي يمسك الرقاب، اختلط الحابل بالنابل، الأهوج بالأعرج والضابط بالخابط .. طرف هنا وكتلة لحم هناك، امتزج اليقظان بالنعسان ونام الرصاص مابين الأحضان وبين الأكفان، لم يبق من الطمأنينة غير ذكرى، بعد أن ساح الراح في العروق، واندلق الشروق في مجرى الغروب.

هي الحرب ثانية، ولا أثر للحلة من خلف التلة، لا أحد من الجيش الجراد يعلم ماحلّ في باب المزاد، تخلّت الأعظمية عن الكاظمية، وانشقت جبال البطيخ على مرمى شبر من "باب الشيخ،" كانت الحرب قد بدأت فعلا، ثمة من ذهب إلى اللحد من المهد فورا وما رأى الكوارث والجوع والمهالك، ومنهم من انتظر حتى.. انفجر، كان "منذر عبد الحر" قد تحرر من إدمان أبيه، وصار عليه أن يرى السماء تشتعل وهو يبتسم باكيا.. ذلك يعني أنه سينخرط حتما في الحرب شاء ذلك أم أبى، صار "كراج العلاوي" يعجّ بالفقراء المسلحين وأبناء الواوي، المركبات تكتب على مؤخراتها كلاما لا يشبه الكلام القديم، فهذه "بنت الفيلق السابع" وتلك "عزيزة ماشية للحرب" بينما تختفي "محروسة آل البيت" عند نهاية الطابور، إذ فرّ سائقها من مفارز الضغط التي جاءت تأخذه إلى سعير المعارك.

صارت المؤخرات مقدسة جدا، لا سلطة لشرطي المرور عليها، ذلك أن المركبات جميعها تمضي إلى الجنوب، إلى العمارة والبصرة والشطرة وهي تحمل الجنود الفقراء وتعود بـ... الصدى.

**

-هل رأيتموه في المقهى ؟

-إنه يجلس خلف الزجاج و..يقرأ.

أجل، منذ انتهت الحرب ولا شيء يثير هذا المقاتل الجميل سوى ما يكتبه السواق على مؤخرات مركباتهم الجميلة : "حبيبتي شبح، وأنا الراكب الوحيد "وهناك" محروسة العباس حلوة وسريعة...يضحك عفوا من زمن القصائد العظيمة التي سيأتي من يحميها ويحرس مؤخراتها كما تحرس الشاحنات المحملة بالجوع.

مابين ثور الطاحونة وهارون الرشيد، خيط رفيع جدا. كلاهما يأتي سهوا إلى المكان الذي سيموت فيه، وسيبقى سهوا في صميم المكان الذي صار خاضعا إليه.. ولعل منذر عبد الحر قد أيقن- يوم سرّحوه من الحرب في الثالث عشر من مايس- إنه لما عاد بحاجة إلى أن يصبح "هارون الرشيد" لكن، من يضمن له، أن يتخلّص من شراك "الطاحونة" التي يمر بها كل يوم؟

# قصص

إسحاق آزيموف
ترجمة : حشاد الزّموري

## الشاعر الخالد

– أي نعم، قال البروفيسور "بينياس وَلش"، أستطيع إرجاع أرواح المشاهير.

كان ثملا بعض الشيء وإلاّ لما تفوّه بمثل ذلك القول. ولكن أليس طبيعيّا أن يسكر الإنسان قليلا ليلة رأس السنة؟

سوّى سكوتْ روبرتسن، المعيد الشاب في قسم الانجليزيّة نظّارته وألقى نظرة الى اليمين والشمال للتأكّد من أنّ لا أحد كان ينصت.

–حقيقةً دكتور وَلش؟

–تماما. وليس فقط الأرواح. أستطيع إرجاع أجسادهم.

– ما كنت أعتقد أنّ ذلك ممكن. قال "روبرتسن" بنبرة تهكّم خفيّ.

–ولمَ، هلاّ أخبرتني ؟ إنّه مجرّد مشكل نقل زمني.

–الارتحال في الزمن، أذلك ما تعني؟ ولكن ذلك شيء خارق للعادة.

– ليس عندما نعرف التقنية الضروريّة.

–ولكن كيف تقوم بذلك دكتور وَلش؟

– هل تعتقد أنّي سأخبرك بذلك؟ سأل العالم الفيزيائي في جديّة. وبنظرة تائهة بحث عن كأس أخرى ولّما لم يجدها واصل:

– لقد قمت بإرجاع البعض منهم: أرخميدس، نيوتن، غاليلي. . . المساكين.

–ألم يعجبهم ذلك؟ كنت أعتقد أنّهم ربّما كانوا سيبهرون بالعلم الحديث.

أجاب روبرتسن الذي بدأت المحادثة تمتعه.

–أوه. . . فيما يخصّ الانبهار لقد انبهروا فعلا، وبشكل خاص أرخميدس لما شرحت له البعض من أسس علومنا بفضل مبادئ اللّغة الإغريقيّة التي أسرعت بتعلّمها، كنت أتصوّر أنّه سيجنّ من الفرح والغبطة ولكن لم يكن الأمر كذلك أبدا.

–وكيف يمكن تفسير ذلك؟

– فروق ثقافية، ذلك كلّ ما في الأمر.

أولئك الأشخاص لم يكونوا قادرين على التأقلم مع طريقة حياتنا. كان لديهم شعور رهيب بالعزلة وكانوا يحسّون بالخوف. لقد اضطررت لإعادة إرسالهم من حيث أتوا.

–شيء مؤسف فعلا!

–أي نعم. إنّهم عقول عظيمة الذكاء ولكن ليس لديهم أقلّ قدر من المرونة. عقول ليست كونية. فحاولت إذن مع شكسبير.

– ماذا! صرخ روبرتسن.

كان ذلك قريبا من دائرة اهتمامه الشخصي.

–لا تصرخ هكذا أيّها الفتى– قال ولش موبّخا– هذا سوء أدب.

–قمتَ بإرجاع شكسبير، أذلك ماقلت؟

–بالضّبط. كنت في حاجة لشخص يملك ذكاء كونيّا. شخص لديه معرفة كافية بالبشر ليستطيع الحياة بينهم على بعد قرون من زمنه.

كان شكسبير الرّجل الذي أحتاج إليه. واحتفظت بأوتوغراف منه على سبيل التذكار.

–أهو معك الآن؟ سأل روبرتسن وقد جحظت عيناه.

– نعم هنا– وفتّش جيوبه الواحد بعد الآخر– آه، هذا هو.

ومدّ الى الأستاذ المعيد بطاقة صغيرة. على أحد وجوهها يمكن قراءة : " مواد حديديّة عامّة، كلاين وأبناؤه" وعلى الآخر خربشة لإسم ولقب "وليم شكسبير" وسيطرت فكرة مجنونة على روبرتسن.

-وكيف كان شكله؟

-على كلّ حال هو لا يشبه رسومه. كان أصلع وله شاربان فظيعان. وكان يتكلّم بلكنة إقليمية رهيبة. وطبعا بذلت ما في وسعي لأجعله يشعر بالارتياح. أخبرته كم نحن معجبون بأعماله التي يتواصل إخراجها على المسارح.

في الواقع، قلت له إننا نعتقد أنّها أكبر روائع الأدب الإنجليزي بل وحتّى روائع الأدب الكوني.

-عظيم، عظيم. قال روبرتسن موافقا، منقطع الأنفاس.

-قلت له إن مجلّدات كاملة من التعاليق والشّروح كتبت حول مسرحيّاته وطبعا رغب في الإطّلاع على أحدها. وجلبت له نسخة من المكتبة.

-. . . إذًا . . . ؟

-أوه. لقد شُغف بالأمر. وجد طبعا بعض الصّعوبات فيما يخصّ اللغة الحالية وأحداث ما بعد ألف وستمائة، ولكنّني أعنته على تجاوزها. التعيس! لا أعتقد أنّه كان ينتظر أن يعامل تلك المعاملة. لم يتوقف عن ترديد: "يا إلهي! ما الذي يمكن أن نجعل الكلمات تقوله على مدى خمسة قرون. يمكن والله، إنزال طوفان من المطر من خرقة مبلّلة!"

-لا يمكن أن يكون شكسبير قد قال ذلك!

-ولمَ؟ كان يكتب مسرحياته بأكبر سرعة ممكنة!

حسب ما قال كان مرتبطا بآجال معيّنة. لم تتطلّب كتابة هاملت أكثر من ستّة شهور. كان موضوعا قديما. ولم يقم إلاّ بصقله.

-ذلك ما يُفعل بالمرايا وبالمناظير. إنها تُصقل . . . لا غير

- قال أستاذ الانجليزيّة ساخطا مهملا مقاطعةكلامه، واصل الفيزيائي وقد لحظ كأسا مليئة تركت على منضدة البار فحاول سحبها إليه.

- قلت للشاعر الخالد أنه هناك دروسًا ومحاضرات تلقى في الجامعة حول شكسبير.

-تماما، أنا نفسي أدرّسه.

-أعلم ذلك. وقد رسمته ليتابع درس المساء الذي تلقيه. لم أرَ أبداً شخصا في مثل تشوّقه لمعرفة كيف ستقيّمه أجيال المستقبل.

يا للطّالب المسكين لقد اشتغل وذاكر كالوحش.

-رسّمت "وليم شكسبير" ضمن طلاّب درس التأهيل الذي ألقيه ؟ غمغم روبرتسن.

كانت تلك الفكرة، حتى وإن صدرت عن هذيان سكّير، تذهله. وماذا إن لم يكن هذاء مخمور؟ الآن بدا له أنّه يذكر شخصا أصلع يتكلّم بغرابة.

-لم أرسّمه باسمه الحقيقي طبعا - واصل الدكتور "ولش". ولكن في كلّ الحالات، كان ذلك خطأً . . . خطأً ضخما.

العجوز المسكين!

كان عالم الفيزياء قد استحوذ على الكأس. وتأمّلها وهو يهزّ رأسه.

-أي خطأ؟ ماذا حدث؟

-أجبرت على إعادة إرساله الى سنة ألف وستمائة قال ولش مغتاظا. ألا تعتقد أنّه ثمّة حدود للإهانات التي يمكن أن يتحمّلها الإنسان؟

-عن أيّ إهانات تتكلّم؟

أفرغ الدكتور ولش كأسه دفعة واحدة.

-أيّها الأبله البائس، لقد أسقطته في الإمتحان، ذلك كلّ شيء.

***

## مكان الماء الوفير

لن نذهب أبدا الى الفضاء الخارجي . بل وأكثر من ذلك لن يأتي الى الأرض أيّ كائن فضائي. . . ليس بعد الآن على الأقلّ. وليس ذلك لمجرّد تشاؤم. ففي الواقع السفر في الفضاء ممكن جدًا. لقد جاءت كائنات فضائيّة لزيارتنا -إنّي أتحدث عمّا أعرف. هناك سفن فضائيّة تجوب الفضاء، ولعلّها تقوم برحلات مكوكية متواصلة بين آلاف الكواكب ولكنّنا لن نلحق بها أبدًا. وأنا أتحدث من موقع يسمح لي بمعرفة ذلك أيضا. والسبب بكلّ بساطة خطأ بسيط.

في الحقيقة كان بارت كيمرون المسؤول عن ذلك الخطإ. ويجب أن أوضح لكم من هو كيمرون إنه عمدة "توين غلش" ، إيداهو . . . وأنا نائبه.

بارت كيمرون شخص حادّ الطّبع، انفعاليّ وحدّة الطبع تلك تبلغ أوجها عند تحريره لإعلان الضرائب. يجب أن

أوضّح أنّه الى جانب وظيفته كعمدة فهو يدير المغازة الكبرى التي يملكها وله أسهم في قطيع خرفان وهو أيضا مراقب الأوزان والمقاسات وله جراية إعاقة حربيّة (تشوّه في الركبة) وأشياء أخرى من ذلك القبيل.

وطبعا يمكن ألاّ يكون الأمر ذا خطورة لو استعان بأحد موظّفي تحصيل الضرائب. ولكنه كان يصرّ على القيام بالحسابات بنفسه وكان ذلك يعكّر مزاجه الى أقصى الحدود. ما أن يقترب يوم الرّابع عشر من أفريل المشؤوم، حتّى يتعذّر الإقتراب منه. لذلك فموسف جدّا أن يكون هبوط الصحن الفضائي قد وقع في الرابع عشر من أفريل.

رأيته يحط على الأرض. كنت في مكتب العمدة جالسا موليا الجدار ظهري، أشاهد النجوم من النافذة. كنت أتكاسل عن الغوص مجددا في قراءة مجلّة بين يديّ وأتساءل عمّا يجدر بي أن أفعل:

الذّهاب الى النوم أو مواصلة الإستماع الى كيمرون وهو يلقي بتراتيل الشتائم معيدا حساب جداول الأرقام للمرّة السّابعة والعشرين بعد المائة.

لأوّل وهلة اعتقدت أنّه نيزك ولكنّ الذيل اللاّمع اتّسع ثمّ أصبح مزدوجا مثل آثار غازات الاشتعال التي تتركها الصّواريخ. وهوى الشيء في هدوء دون اهتزاز ولا صوت. ربّما أحدثت ورقة ميّتة وهي تسقط أكثر ارتعاشا في الهواء، ولأحدث التحامها بالأرض أكثر دويّا، وخرج منه رجلان. لم أكن قادرا على التفوّه بكلمة واحدة ولا على القيام بحركة ولا على إصدار أبسط غمغمة ولا حتّى مدّ يدي بل ولا حتّى فرك عينيّ. كنت جامدا كالصّخر.

ماذا عن كيمرون؟ لم يرفع رأسه مرّة واحدة. طرق الباب الذي لم يكن مغلقا تماما. ثم فُتحَ ودخل الرّجلان. لو لم أكن قد رأيت الصحن الطائر في الخرج لتوهّمت أنّهما رجلان من المدينة. كانا يلبسان بدلة رماديّة قاتمة، وقميصا أبيض وربطة عنق كستنائيّة وأحذية سوداء، وكانت قبّعاتهم سوداء أيضا. كانت بشرتهم داكنة وشعرهم مجعّدًا وعيونهم لوزيّة وكانت قامتهم حوالي متر وخمسة وسبعين سنتمترا تبدو عليهم الجديّة وكانا شديدي التّشابه.

يا إلهي كم كنت خائفا!

ولكن كيمرون إكتفي بأن رفع رأسه لما فتح الباب وقطّب حاجبيه. أعتقد أنه في ظرف عادي كان سيتلوّى ضحكا وهو يرى شخصين بتلك الهيأة في تَوين غلشن ولكنّه كان منهمكا في الضرائب الى درجة أنّه لم ترتسم على وجهه حتّى ابتسامة خفيفة.

- هل من خدمة أيّها السّادة؟

سألها وهو يضرب بأصابعه على استماراته ليجعلهما يفهمان بوضوح أنّه لا يملك كثيرا من الوقت ليمنحه إيّاهما.

تقدّم أحد الزّائرين خطوة الى الأمام وقال:

-لقد قمنا بمراقبة جماعتكم فترة طويلة.

كان يلفظ كلّ كلمة باعتناء مباعدا بين المقاطع.

-جماعتي؟ ليس لي إلاّ زوجتي. ماذا فعلت؟

-لقد اخترنا هذه البدلة لإقامة الإتّصال الأوّل لأنّها معزولة وهادئة - أكمل الرّجل ذو البدلة- نحن نعلم أنك القائد.

-أنا العمدة إن كان ذلك ما تقصد إذن بيّن ما تريد، ما الذي حدث؟

-لقد اتخذنا أسلوب لباسكم وهيأتكم الجسديّة أيضا.

- أهذا أسلوب لباسي؟

ربّما كانت تلك المرّة الأولى التي يلاحظ فيها هيأة مخاطبه.

-هو على كلّ حال لباس الطبقة السائدة عندكم.

وتعلّمنا أيضا لغتكم.

من الواضح أنّ ذلك أشرق في ذهن كيمرون.

-فأنتم أجانب إذاً!

لم يكن يضمر الكثير من الحبّ للأجانب، إذ لم يعرف منهم أحدا في الحياة المدنيّة، ولكنّه كان يحاول ألاّ يكون متعصّبا.

-أجانب ؟ أجاب رجل الصحن - فعلا نحن قادمون من المكان المليء بالمياه الذي تسمّونه ڤينوس.

(كنت تحديدا أحاول تعبئة قواي لأحرّك جفوني ولكن إعلانه ذاك بدّد محاولاتي. لقد رأيت الصحن الطائر. رأيته وهو يهبط. كنت مجبرا على تصديق ما يقول!

هؤلاء الرّجال - أو الكائنات- قدموا من ڤينوس.)

ولكنّ ذلك لم يؤثر في كيمرون.

-هكذا إذًا، أنتم الآن في الولايات المتحدة الأمريكية، هنا الجميع متساوون في الحقوق بصرف النظر عن العرق والدّيانة واللّون أو الجنسيّة. أنا تحت أمركم هل من خدمة أسديها لكم؟

-نودّ أن يقع اتّخاذ بعض التدابير حالاه حتى يتمّ استدعاء الأشخاص الهامين في ولاياتكم المتحدّة، كما تسمّونها، الى

هنا للشروع في مناقشة افاق دخول شعبكم في منظّمتنا الكبرى.

بدأ الإحمرار يعلو خدود كيمرون...

-دخول شعبنا في منظّمتكم أنتم ؟

ألسنا ننتمي بعد للأمم المتحدة ولما لا أدري من أشياء أخرى أيضا؟ وتريدون أن آتي بالرّئيس الى هنا هه؟ الى توين غلش؟ تريدون أن أرسل إليه برقيّة في ذلك المعنى خصّيصا.

نظر إليّ كمن يبحث عن ابتسامة ولكنّني ما كنت حتّى لأسقط أرضا لو جذب من تحتي المقعد.

-إن أسرعتم يكون ذلك جيّدا.

أجاب رجل الصحن الطّائر.

-والكونغرس، ألا تريدونه هو الآخر؟ مع المحكمة العليا ربّما؟

-إن كانت تلك الهيئات تستطيع تقديم العون أيها العمدة.

آنذاك لم يتمالك كيمرون نفسه.

ضرب بجمعه فوق استمارة الضرائب وبدأ يصرخ:

-إذن، لا تعتمدوا على عون منّي أنا !لاوقت لي لأضيعه مع مهرّجين يأتون للمزاح خصوصا لما يكونوا من الأجانب. إن لم تنصرفوا وبسرعة فسأحبسكم من أجل الاعتداء على هدوء النظام العامّ ولن أخلي سبيلكم بعد وقت قصير.

-تريد أن نرحل؟

سأل الرّجل القادم من فينوس.

-حالاً وفوراً! أخلوا المكان، عودوا من حيث أتيتم ولا تضعوا أرجلكم هنا ثانية أبدا. لا أريد أن أراكم مرّة أخرى في هذه النواحي، لا أنا ولا أحد غيري.

تبادل الزائران نظرة وبدت على وجهيهما تكشيرة صغيرة وأخيرا قال الناطق الرّسمي:

-اقرأ في ذهنكم أنّ لديكم رغبة قويّة في البقاء وحدكم. وليس من عاداتنا أن نفرض أنفسنا ولا أن نفرض منظّمتنا على الذين لا يرغبون في إقامة علاقات معنا أو معها. سنحترم عزلتكم. سننسحب حالاً ولن نعود أبدا. سيعلن أن عالمكم منطقة ممنوعة. لن يأتيه أحد ولن تجبروا على السفر منه.

-لم أعد أحتمل هذه المزحة السخيفة. سأعدّ الى ثلاثة... استدار الرجلان ثم خرجا. كنت أعلم أنهما لم يقولا إلا الحقيقة.

إذ أنصتّ إليهما بعكس كيمرون الذي كان معكّر الذهن بسبب إعلان المداخيل. وكنت كمن يقرأ أفكارهم.

أتفهمون قصدي؟ كنت أعلم أنّ سياجا سوف يقام حول الأرض كالذي يقام حول الحضائر. سياج يمنعنا من مغادرتها ويمنع الآخرين من القدوم.

كنت أعلم ذلك.

لمّا اختفيا استعدت قدرتي على النطق ولكن فات الأوان. صرخت:

-ولكن بحقّ السماء، كيمرون إنّهم قادمون من الفضاء!

لماذا طردتهم؟

-من الفضاء؟

نظر إليّ مليّا بأعين محدّقة. وصرخت:

-انظر

لا أدري كيف كنت قادرا على ذلك، فهو يزن أكثر منّي بعدّة أرطال ولكنّني أمسكته من ياقته وجررته الى النافذة حتى تناثرت أزرار قميصه. كان تحت وقع المفاجأة فلم يبد مقاومة تذكر، ولّما استعاد وعيه ليفكّر في الإنقضاض علي شاهد ما كان يجري بالخارج وانحبست أنفاسه. كان الرّجلان يصعدان الى الصحن الطائر. ذلك الصّحن الضخم الدّائريّ الرّابض هناك موجبا بالقوّة. ثم أقلع ارتفع خفيفا كالرّيشة. وانبعث من جنبه التماع برتقاليّ ازداد كثافة كلّما تقلّص حجم الآلة، ثمّ من جديد لم يعد إلاّ نيزكا اختفى بعيدا.

-لماذا رفضتم أيّها العمدة؟ قلت متعجّبا - كان من الضروري أن يلتقوا بالرئيس والآن لن يعودوا أبدا.

-ظننتهم أجانب - أجاب كيمرون - قالوا إنّهم اضطرّوا الى تعلّم لغتنا وكانت طريقةكلامهم غريبة.

- أجاب! سأذكّرك بذلك.

- لقد قالوا إنّهم كذلك فعلا، وكانوا يشبهون الايطاليين. ظننتهم من إيطاليا.

- من أين لهم أن يكونوا ايطاليين لقد بيّنوا أنهم أتوا من كوكب فينوس. لقد سمعتهم يقولون ذلك

-كوكب فينوس.

استدارت عيناه تماما

-لقد أعلنوا ذلك. كانوا يسمّونها "حيث الماء الكثير" أو شيء من هذا القبيل. هناك الكثير من الماء فوق فينوس ألا تعلم ذلك.

ولكن لم يكن الأمر إلاّ خطأ. هل تفهمون ؟

سوء تفاهم أحمق. من نوع الأخطاء التي يمكن أن يرتكبها أي شخص. إلاّ أنه ابتداء من الآن، ستمنع الأرض من الرحلات بين الكواكب. لن نهبط أبدا على أي كوكب آخر ولن يقوم سكّان آخرون من ڤينوس بزيارتنا أبدا وكلّ ذلك بسبب ذلك المعتوه الغبيّ كيمرون وإعلان ضرائبه. وغمغم:

-ڤينوس. لما تحدثوا عن ذلك الموضع الذي فيه الماء في كلّ مكان ظننتهم يعنون ڤنتزيا - البندقية.

***

## نار الجحيم.

كان الجمهور مضطربا كما في مساء عرض أوّل، لما يكون الحاضرون مهذّبين. ولم يكن هناك إلاّ حفنة من العلماء وبعض كبار المسؤولين ومجموعة من البرلمانيين وعدّة صحافيين. كان آلفين هورنر من مكتب واشنطن لوكالة أنباء كونتنتال يجلس حذو جوزف ڤنشنزو من لوس آلموس . . . قال:

-الآن سنعلم شيئا ما.

رمقه ڤنتشنزوبنظرة من وراء نظّارته السميكة وأجاب

-لن نعلم ماهو هامّ فعلا.

قطّب هورنر حاجبيه. كانا على وشك رؤية الأفلام الأولى لانفجار ذرّي والتي تمّ تصويرها بطريقة البطء الفائق. باعتماد خدعة بصريّة - استعمال عدسات ذات استقطاب متغيّر فوري- تتشذّر لحظة الإنفجار الى صور مدّتها جزء من مليار من الثانية. وقد تمّ في الأمس تجربة قنبلة من صنف أ. واليوم سيكون ممكنا بفضل تلك الصّور مشاهدة الظاهرة في جزئياتها الأكثر غرابة.

-أتعتقد أن التجربة لن تنجح ؟ - سأل هورنر.

-بل ستنجح -كان فنشنزو يبدو قلقا- كانت الإختبارات الأولى إيجابيّة ولكن الشيء الهام. . .

-ماهو الشيء الهام

-ان هذه القنابل حكم بموت الإنسان. لا يبدو أننا قادرون على إدراك ذلك - أشار فينشنزو بذقنه الى القاعة:

أنظر إليهم إنّهم متهيّجون ومتأثّرون ولكن ليسوا خائفين.

- إنّهم يعلمون الخطر. أجاب الصّحفي. هم خائفون أيضا.

- ليس بما فيه الكفاية. رأيت أشخاصا في جزيرة يشاهدون انفجار قنبلة هيدروجينيّة في قاع حفرة ثم يذهبون الى بيوتهم وينامون في كامل الإطمئنان. هكذا هم البشر. منذ مئات السنين يعلن الوعّاظ قدوم نار الجحيم ولكن ذلك لا يؤثّر فيهم فعلا.

-نار الجحيم. هل أنت مؤمن؟

-ما رأيت يوم أمس هو نار الجحيم، قنبلة ذريّة تنفجر هي نار الجحيم حرفيّا دون مجاز.

شعر هورنر بأنّه لم يعد يحتمل. فنهض وغير مكانه. ولكنّه نظر الى المشاهدين بشيء من عدم الإرتياح - أكان في القاعة من يشعر بالخوف أو يقلقه لهب الجحيم؟ لم يكن ذلك انطباعه.

انطفأت الأنوار وبدأ العرض فبدت قاعدة الإشعال على الشاشة وخيّم صمت متوتر. ظهرت نقطة مضيئة في قمّة البرج المفكك ثمّ شرارة مبهرة اتّسعت متكاسلة في بطء مرسلة شواظ هنا وهناك متّخذة شكلا بيضاويا بينما تغشاها ظلال متواترة. وسمعت صرخة منكتمة ثم صرخات أخرى.

وانبعثت همسات مبحوحة تبعها صمت ثقيل. استنشق هورنر رائحة الخوف كان في فمه طعم الرعب وأحسّ بدمعه يتجمّد في عروقه. بقيت كرة النار البيضاويّة المحفوفة بأذرع اخطبوطيّة ساكنة لحظة قبل أن تتحوّل الى كرة مبهرة ودون تضاريس. ولكن خلال برهة الجمود الهاربة تلك شوهد تكوّن رسم بقعتين داكنتين مكان العيون على كرة النّار، ثمّ خطّان سوداوان كما الحاجبين، ثم مثلث حيث منبت الشّعر، وفم بثنايا في طرفيه يهتزّ بضحك مستهزئ في توحّش داخل اللّهب الجهنّمي . . . وأيضا قرنين ناتئين.

---

**الإحالات :**

القصص الثلاث من مجموعة Earth is room enough

-The immortal Bard
-The Watery Place
- Hell Fire

إسحاق آزيموف
من أهمّ كتاب الخيال العلمي الأمريكيين
ولد في روسيا سنة 1920 وتخصّص في البيولوجيا والكيمياء قبل أن يتفرغ للكتابة القصصيّة والروائيّة.

قصة

# رؤيا تكفاريناس

سمير بن علي

**فلا أترك الإخوان ما عشت للرّدى**
**كما أنّه لا يترك الماء شاربه**

**عروة بن الورد**

مرت سنوات طويلة وتكفاريناس الزّعيم البربري يقارع الرّومان. أقلق راحتهم في كلّ مكان. يذكر الآن هجوماته الأولى على المعمّرين منهم وعلى القوافل. وتطوّر الأمر بعد أن تكاثر أعوانه وآمنت به القبائل الى غارات على الجنود وحتّى الحاميات. سنوات طويلة من الكرّ والفرّ لاهو استطاع أن يحرز انتصارا ساحقا يوطّد له أركان المستقبل ولا هم أدركوه. صحيح أنّ أمره قد تعاظم. وصار الموضوع الرّئيسيّ لشكاوي قناصل إفريقيّة وإجتماعات المجلس بروما. حتّى قرّروا أن يزرعوا في عمق امتداد بأسه ثكنة جلبوا لها أصحاب الخبرة من المحاربين القدامى "حيدرة". لكنّه مازال قادرا على تدويخهم. بل ويأمل في القضاء على هذه الشّوكة التي باتت تهدّد خاصرة نفوذه مادامت القبائل ترسل له بتأييدها. تفقد حرّاسه اللّيليّين واطمأنّ إلى انتشارهم بين الشّعاب وفي المرتفعات. ارتاح الى أنّ نظام التحذير عبر إشارات النّار التي علّمها لرجاله والتي يغيّر إشارتها دائما مثلما يغيّر كلمة السرّ لئلاّ يكشفها الرّومان وجواسيسهم يسير كما قرّره. كان يخشى دائما أن يؤخذ على غرّة. التفّ في برنسه وسرح مع الذكريات. ومن بعيد في الشّعاب والأودية عواء الذّئاب. سرّه ذلك لإمكانه أن ينام قريرا فالذّئاب تتحاشى الانسان. والعواء يعني غيابه في الجوار. استيقظ مذعورا مع الخيوط الأولى للفجر فهذه هي المرّة الثالثة التي يرى فيها المنام نفسه: "رجال غلاظ بلباس غريب يختلط فيه الأحمر بالأبيض يتمنطقون أحزمة جلديّة ويحملون أسلحة غريبة، مواسير حديديّة غير شاكية مركّبة على مقابض خشبيّة. يطاردون رجلا بلباس غريب هو الآخر. لم يتميّز منه غير البرنس. ولكنّ وجهه بدا له أليفا بنظرته النّاريّة، وشاربه المقوّس. وفي كلّ مرّة كان يوجّه سلاحه الغريب نحوهم وهو على صهوة جواده فيخرج منه النّار. وكذلك شأن المطاردين. وفجأة شاهد كوكبة أخرى من الرجال تلبس لباس الرّجل المطارد الأليف. ولكنّهم ينصبون له شركا. يتعثّر فيه جواده. فيقع بين أيدي مطارديه الذين يكبّلونه بالسّلاسل. فيقف بينهم كالأسد مردّدا كلمات بلغة لم يفقهها ولكنه ختمها بنطق اسم تكفاريناس. أما اللغة فلاهي الشّلحة لغة البربر ولا هي لغة الرّومان ولا هي لغة الفينيقيّين ولكنّ الغريب أنّ الزعيم البربري الكبير ألفى نفسه يردّد تلك الكلمات كلّماصحا. أضمر أن يرسل مساعده أغيلاس في طلب العجوز تيفرلاس الكاهنة المتبحرة في علوم الفلك والتنجيم والطبّ. حين حلّ ركبها يقود أغيلاس بغلها الهرم أدرك الثّائر البربري أنّ القوم بحاجة لمن يرث علوم الكهانة لأنّ أمد إقامة الكاهنة العجوز لن يطول كثيراً. بادرها بالتّحيّة.

-أهلا يا حكيمة البربر

-مرحى لك يا صنيعة الرّوم الذي تمرّد عليه أصله

ابتسم تكفاريناس لتلميح العجوز الى تكوينه العسكري عند الرّومان. وقال:

-ولكنّي الشوكة التي تسدّ حلوقهم

- ياخوفي وخوف البربر من مشرط أو مقصّ يقتلع الشّوكة

-أو تخشين عليّ يا عجوز الجان والنّجوم والشياطين؟

- خشيتي على الرّمز. لا على الشّكل الخرب الذي أفسدته آلهة الرّومان وملاهيهم على آلهته وآلهة أهله...

-ولكنّني عدوّهم الأوّل...

قطعت عليه العجوز استرساله قائلة:

-هل أرسلت اليّ وحشك الأمين لتجادلني في أمرك مع الرّوم.

- لا. لا بل لتفسّري لي حلما أراه منذ ثلاث.

-متى تراه؟

- قبيل الفجر وبعده أصحو فزعا!

-هو رؤيا وليس حلما. إذن حدّثني ولا تنس شيئا. فتفسير الرؤيا قد تكون في التّفاصيل المهملة.

قصّ عليها تكفاريناس رؤياه. ولم ينس أن يكرّر العبارات التي ردّدها الرّجل ذو الوجه الأليف. أطرقت العجوز مليّا ثمّ نظرت إليه وقد ترقرقت دمعة لم تستطع منعها فصاح بها تكفاريناس وجلا.

-أي جدّتي! فسّري لي الرؤيا. وأفصحي. ولا تقتصدي وإن كان في المعنى هلاكي

- أي تكفاريناس! إنّ الأمر يذهب أبعد منك الى عقبك بعد مئات السنين. هو ذاك الأسد المطارد رجلا من عقبك يثور...

-مثلي على الرّومان...

- لا. بل على حاكم من غير أهل البلاد. سيستبدّ بالأمر، ويوجع السكّان بالضّرائب.

فيثور عليه معتمدا على القبائل التي تعتمد عليها اليوم. ولكنّهم سيخذلونه. ويسلّمونه للأعداء كما رأيت في المنام.

-فما معنى الكلمات الغريبة التي ينطق بها؟ وكيف يكون من عقبي وينطق لغة لا أفقهها؟

-أما اللّغة التي يتكلّمها فالعربيّة. وهي لغة قوم يسكنون أرضا يفصلها البحر عن أرض مصر. سيحملون الى هذه الأرض دينا ولغة هكذا تخبرني النّجوم.

- وهل سيختلطون بالسكان ويصيرون منهم وإليهم

-فما معنى كلمات الحفيد؟

-قال هاهم يكرّرون معي ما فعلوه معك يا جدّي تكفاريناس!

- هل تعنين ما تقولين؟

- أنا لا أقول شيئا. الرّؤيا هي التي تقول

-فكيف فهمت لغته؟

-ذاك ما أوتيته. يا بنيّ. فصدّق. واحذر. أو أفسح فأمضي. ولكنّي أحذّرك الرؤيا لا تكذب.

-لكن القبائل وساداتها معي! صاح الزّعيم البربري

-حتى حفيدك سيكونون طوع بنانه قبل أن ينقلبوا عليه. واتّكأت العجوز على عصاها وقامت. وفيما هي تغادر الخيمة صاح بها تكفاريناس

- ماذا سيكون إسم هذا الحفيد؟

- النّبوءات تقول إنّه عالي بن الغذاهم أو علاء بن الغذيهم أو علي بن الغذهم والأيام أصدق أنباء ولكن احذر الرؤيا...



## الإحالات:

* تقول المصادر التّاريخيّة أنّ تكفاريناس سقط في أيدي الرّومان بسبب خيانات القبائل المتحالفة معه.

* ...أمّا خبر علي بن غذاهم فشائع بين الكتب... وفي الأفواه أيضا...

# داخل المكتبة العامة
# أو حكاية ذرّة غبار هائمة

محمّد عبد اللاّوي

* "... كلّ شيء باطل وقبض ريح.."
سفر الجامعة- العهد القديم

كاتب هذا السفر النبي سليمان بإرشاد من الروح المقدس حوالي القرن العاشر قبل الميلاد.

* "... في الصّباح كنت من ضياع النّظرة. وتعب الكيان. بحيث أنّ من قابلتهم لم يروني.."

أرثور رامبو : شاعر هجر قومه ليتاجر في الحمير والبهائم.

* ... "لقد أبحر الزورق مع الهواء
وانطلقت البيضة
حيث مملكة نجومها.."

نقش هيروغليفي وجد داخل تابوت فرعوني.

يتكدّس الغبار في الداخل... تذروه الرياح في الخارج. يشكّل سحابة من الغبار الكوني، عدم مطلق غبار بشري متناثر يختلط بعضه بالبعض بقايا زريبة بهائم ... أطلال مصنع إسمنت أو أنقاض محجر... لا صوت لا حركة فقط صفير رياح مغبّرة يتتابع.

بعيدا، من أقصى البعيد يقترب صوت لاهث، يسكنه لهثه. فهو لهث متصّل. نحيب مكتوم ولعله ذرّة غبار لاهثة تحوم هائمة في سديم الغبار المتناثر الذي يواصل إختلاطه الأبدي. زلزلت الأرض زلزالها فأخرجت أثقالها(1). لم يسأل أحد مالها. فإذا الأمر زفير هائل للغبار السديمي...

صوت أمّ كلثوم يأتي من البعيد "يفيد بإيه. يازمن..." أتساءل عجبا هل هذه مكتبة عامة أم مدجنة؟ يصيح أحدهم من تحت أحد الشبابيك الضيقة : "روبافيكيا" (2) ولكن لاشيء ثمين هنا يمكن أن يباع أو يربح المرء صفقة. يصرخ فجأة صوت آخر بحشرجة هائلة بدت وكأنها آمرة : "عندك خبز بايت".

في أقصى المكتبة قارئ لا يقرأ. لكنه هكذا يأتي كل يوم ليتلذذ عبر مصّات سريعة ومرتجفة لسيجارته الرخيصة ليعاود خرقه وتحديه لقرار الهيئات المختصة منع التدخين داخل المكتبات العامة. غير المبهج في الأمر أن هذا القرار مضمّن صحبة بقيّة القرارات المانعة لهذا الأمر أو ذاك داخل إطار ذهبي عملاق لم يجد له أمين المكتبة مكانا غير أن يضعه وراء مكتبي. تماما فوق رأسي. فكان كلّ من نظر قرارات التحذير من الوقوع في الممنوعات إلا وكأنه نظر فيّ. ولعلّ كلّ من نظر فيّ قد رأى قائمة الممنوعات المتجددة دوما. الأشنع من ذلك أنّهم علّقوا قبالتي إحدى ورقات كرتون تمرّن التلاميذ على التصوير- كانت الإدارة قد فرضتها وسيلة لتنشيط الأطفال وكأنّهم غير ناشطين- وكتبوا فوقها بخط كوفي بديع: "خير جليس في الأنام كتاب"!



ولكن ما جدوى الخوض الآن في هذه المواجع هنا داخل هذه المكتبة العامة التي لا يرقص داخلها غير الذباب، وتتخفّى فيها الكتب العتيقة عن فهارسها الأكثر عتقا. فإذا وجد الواحد غابت الأخرى والعكس بالعكس. وهي الإستغماية الوحيدة المسلية هنا خاصة وأن الأمر الغالب أنك لا تجد كليهما معا. هنا حيث يجلس أحدهم الآن على الطاولة الثالثة التّي على يمين رفوف كتب العموميات متودّدا كثعبان كأنه قد غيّر جلده للتوّ لجرذة سوداء عملاقة شوّهتها أخلاط المساحيق الرخيصة وجمّد مقلتيها رعب موروث، ورغم ذلك أو لأجله فإنها تورّق بغنج ودلال ومن بضعة ساعات الصفحات الأربع الأولى من رواية الوسادة الخالية "الشديدة الرواج...

أنا الآن ككلّ يوم بين جمهور من القرّاء الذين الذين لا يقرؤون إلاّ ما حدّده أئمة غامضون، أو ما قرّرته اللجنة السابعة عشرة للدائرة التاسعة للبرنامج الوطني للإصلاح البيداغوجي. هم مبثوثون حتى في غيابهم داخل هذه القاعات المظلمة. على الكراسي... تحتها، وجوه مقنّعة تسدّ كلّ المنافذ... يلتقونك حتّى في الخارج فيقذفونك بتحياتهم المتصنّعة التأدّب على نواصي الشوارع والأنهج وأيضا الأزقة.

الآن عملة البلدية أمام المدخل المشترك لكل من المكتبة العامة وإدارة حفظ الصحّة يقومون بالأشغال المتكرّرة المصحوبة بالصخب المعتاد بينما يطبخون شايا مرّا كطعم حياتي داخل مكتبة عامة عتيقة يهجرها القراء وتسكنها البراغيث السوداء والزواحف السّامة. آه أيّة حالة حصار (3) هذه هل أنفجر فيكون هلاكي، أم أسكن فيكون إنفجاري. . صوت الروبافيكيا يأتي هذه المرّة مباشرة من الداخل، بل من السقف، بل لعلّه يصطرع داخلي. . . صوت إنفجار ضفدعة شربت من الماء العكر كما لم يشرب جمل ولا جرعت بقرة. يعقب ذلك صمت كالقبور. . . لا يخرقه إلاّ صوت يعلن : "دفازة" (4).

صرخة الدّفازة خلعت خوفي وبعثرت تردّدي، فنفضت الغبار عن نظاراتي السميكة التي رغم ثقلها وسمكها إلاّ أنّني بالكاد أرى عبرها، بتردّد حاسم دلفت إلى المكتب المرتّب لأمين المكتبة هذا المكتب المحرّم دخوله لا على المعاون المكتبي فقط بل حتّى على معاونة الإعلامية الملحقة حديثا بالخدمة التي ما تزال تتعثّر في تحويلها كومة الفهارس الهائلة وركام دفاتر الموظفين الأحياء منهم والأموات إلى حاسوبها العجيب. بانتفاضة وكأنها رعشة الموت الأخير سحبت من درج المكتب الرمادي الممتّد لأمين المكتبة مطبوعة "إسترخاص لقضاء شأن متأكّد" (5) كنت ألهث وأنفاسي تتقطع حينما أتممت تسجيل البيانات المعتادة للمطبوعة لما وصلت للخانة التي تنص على موجب طلب الإسترخاص. كانت الخانة ممتدة وكأنها الصحراء. لحظتها تساءلت برعب موحش. ولكن لماذا أريد أن أخرج من هنا؟ ثمّ إلى أين؟ ثمّ لعلّني أضيع في الخارج. . . تذكّرت أنّي من زمن بعيد أضعت بطاقتي الشخصية حينما كنت أبحث عن سمك رخيص بالسوق البلدية. .

بتؤدة وببطء رجعت إلى قاعة المطالعة الرئيسية، حيث إكتشفت بسرعة هبوط الظلال وخروج الشاب المغرم بمصّ أعقاب السجائر الرخيصة، وأيضا الجرذة السوداء العملاقة هجرت المكان بعد أن أغلقت "وسادتها الخالية". . . حتى الفتى الذي كان مستغرقا ومنذ البداية في قراءة دون كيخوته" لسرفانتس اختفى.

أنا الآن وحيد داخل المكتبة العامة، ذرّة غبارة منقطعة. . فكّرت للحظة : ترى لو تحوّل كل كتاب إلى مؤلّفه ورجع الجميع أحياء؟. . . أكيد سيصبح الفضاء ضيقا جدّا. فلا تبقى حتى لذرّة الغبار التي أتقوقع داخلها من مكان. إستفظعت المصير. شردت برهة ثم تذكرت حكمة دوستويفسكي حينما كتب : "ثمة كثير من الموتى الذين يتعيّن قتلهم. . ."

***

## الحاشية

1) **زلزلت الأرض زلزالها** : لمزيد التدبّر : النظر في سورة "الزلزلة، " الكريمة التي وجد أنها سميّت في مصحف بخط كوفي قديم من مصاحف القيروان "زلزلت" ورغم اختلاف الفقهاء في ترتيب هذه السورة ومكان نزولها، فقد قال ابن مسعود والضحّاك هي مكيّة، وقال قتادة ومقاتل أنها مدنية، إلاّ أن ما يبقى مؤكّداً أنها ذات قدسية خاصة. حيث جاء في حديث أنس بن مالك مرفوعا عند التّرمذي "إذا زلزلت" تعدل نصف القرآن".

للأهمية الإستثنائية لهذا المبحث يمكن مراجعة كتاب "تفسير التحرير والتنوير" للعلاّمة محمد الطاهر بن عاشور الصّادر عن الدار التونسية للنشر بداية من الصفحة 389.

2) **روبافيكيا** : صرخة ذات رنين وجلاجل يطلقها داخل الدروب الضيّقة باعة متجولون. ويقال أن فكّ طلاسم هذه الصرخة العجيبة فنّ لا يحذقه إلاّ المفلسون.

3) **حالة حصار** : عنوان لشريط سينمائي شهير، ولعلّها أيضا حالة تاريخية سحيقة عرفتها الإنسانيّة قبل عهد بهجتها الحالي، وذلك زمن هيمنة جنس من الديناصورات اللحمية والتي كانت تطير دون أجنحة على مصائر الناس. هذه الحقبة وقعت قبل أكثر من 165 مليون عاما.

4) **دفازة** : جنس من الأوادم. من صنف الإناث. يدّعين أنهن من عقب الجازية الهلالية ولو أنّ ذلك صعب التصديق ثم أنّهن يدّعين أيضا أنهن يقرأن الكف ويستشرفن المستقبل ! ولو أن ذلك غير مؤكد أيضا. الأمر الثابت أنّ من قضى قيلولته مع إحداهن نام نوما عميقا بعد الإستماع إلى روايتهنّ الخاصة جدا للملحمة الهلالية.

5) **استرخاص لقضاء شأن متأكد** : هي وثيقة رسمية ويطلق عليها إختصارا "الوثيقة عدد 6". يعمّرها المعاون المكتبي إذا إضطرته ظروف طارئة للخروج أثناء أوقات الدوام الرسمي. هذا وعلى عكس ما يشاع فإنه لا يقصد بالاسترخاص الرخص أو الوضاعة ولكن حسن تدبّر وحصافة الدوائر المسؤولة فرض عليها التشدّد في قضية خروج معاوني المكتبات العامة حتى لدواعي قاهرة.

6) ذرّة غبار : قوله شهيرة كان يطلقها زعيم راحل على أفراد شعبه حينما يريد أن يتلطّف معهم، حتّى أنّه كان يقولها بالأعجميّة. الأمر الذي جعل الناس يتبخرون خارج المجال الجوّي وهو الأمر الذي أكد صحّة القولة وعلميتها.

7) دوستويفسكي : كاتب وسياسي روسي عاش في القرن التاسع عشر- كان مشهورا بالمقامرة. خسر كثيرا. . . مات مسلولا ومعدما ذلك أنّه في النهاية قامر بمستقبل مبهج للجنس البشري. . . !

# البحث عن الساق المقطوعة

المهدي عثمان

البيداء موغلة في القدم وفي الامتداد وفي الظّمإ... القيظ ينشر نارا تستعر، ولا أعرف كيف عبرت هذا القفر برجل واحدة. والثّانية بعكّاز خشبيّ يغوص في الرّمل، دون ساقي التي تبقى معلّقة.

ساقي المقطوعة هذه، فقدتها في الحرب الدائرة رحاها على امتداد هذه الصّحراء.

على قناعتي بالحروب التي خضتها، إلا أنّ ساقي المقطوعة كان من الممكن أن لا أفقدها، لولا غبائي المفرط أحيانا...

ها أنّي قطعت شوطا هائلا في امتداد هذه المسافة. لكنّني لست مطالبا بعبور البيداء من شرقها إلى غربها. إلى هدفي، هو أن تطأ رجلاي... (عفوا) رجلي اليمنى فقط، كلّ شبر تقدر على دوسه، بحثا عن ساقي المقطوعة تلك.

....

لابدّ أن أجدها في مكان ما... فالحرب دارت رحاها في هذه الصّحراء. وما يجعلني متفائلا، هو أنّي أثق بمعرفتي بذات الصّحراء التّي وطأتها أقدامنا لنخوض معركة، لا أعرف من هو المنتصر فيها؟!

... ذات الصّحراء التّي ارتوت، وما ارتوت بدمائنا... ذات الصّحراء التّي...

وعلى عطشي سأواصل. لن أرفع الرّاية، ولن أستكين إلاّ إذا عثرت على ساقي المقطوعة تلك.

فجأة صاح :

-إنّها هي... هي نفس السّاق... كنت متأكّدا أنّي سأجدها... نعم... نعم.

أسرع كي يدركها - غاصت عصاه في الرّمل، مال كالهودج على اليسار، وسقط. اندسّ وجهه في حبّات الرّمل الحارقة... مسح بكمّ قميصه... أعاد لفّة رجل السّروال اليسرى إلى مكانها، واتكأ على عجزه بمرارة الجهد وواصل سيره نحو هدفه / ساقه المقطوعة.

أخيرا أدركها... أصابته قشعريرة باردة-رغم القيظ- وشدّة الحرّ- بعد أن بدأ يحلم بانتصاره... تبخّر حلمه فجأة- لمّا أدرك جدع نخلة يغرق نصفه في الرّمل.

اغتاظ من سخرية القدر، وهزّ عصاه كيّ يضرب الجذع انتقاما- لكنّه سقط ثانية، وظلّ يمرّغ وجهه في الرّمل الحارق انتقاما من جلده...

تمرّغ حتّى تسلّل الرّمل إلى لحمه.

... ظلّ ملقى على صبره يواري خيبته، وعجزه الإنسانيّ أمام العبث و أمام القيظ المضطرم.

أفاق - وواصل سيره، ولم يمسح الرّمل من على وجهه... أبرق للإمتداد، وللعمق الرّاسخ في البيداء... للسّراب المقيت يضنّ على نفسه نغبة ماء كانت تستقرّ حارّة في قاع قربته... وواصل السّير.

- ساقي في مكان ما قريب من هنا... أنا واثق من ذلك... لن أستسلم... لن أعود إلاّ وساقي على كتفي.

على امتداد المسافة- كان يمنّي النّفس- بأن يجد ساقه المقطوعة... وكان... لكنّه أبصر جسما ملقى ظنّه آفة، أو بعض الوحوش الكاسرة تتربّص به.

تقدّم أمتارا، ليكتشف أعضاء جسم إنسانيّ. تسمّر في مكانه كالوتد... جال في ذهنه أنّ ساقه قد يجدها بالسّهولة التّي لم يكن يعتقدها.

- هذا الجسد الملقى - سأقطع منه ساقه اليسرى وأعود. الأرجل تتشابه كلّها، ثمّ من أدراني أنّ السّاق التّي سأعثر عليها ملقاة على الرّمل هي ذاتها ساقي المقطوعة... قد

تكون ساق محارب آخر؟

اقترب من الشّخص الممدّد على وجهه ... انحنى عليه... تلمّسه، فاهتزّ الرّجل.

تأمّله جيّدا، ولم يلغ أحد بالكلام، كل واحد يتأمّل الآخر. وفجأة خرجت منهما قهقهة في ذات الحين.

قال الرّجل:

-أنت أيضا ؟!

-اعتقدت أنّني الوحيد الذي يبحث عن ساقه المقطوعة.

- أتوافقني ؟... أعطيك ساقي اليمنى، وتعطيني ساقك اليسرى؟

لا... لا... ولكن ما الفائدة ؟ إذا كانت السّاق المقطوعة هي نفسها، فكلانا سيبقى في حاجة لساق ثانية.

-ما الحلّ إذن ؟

- أدعك تبحث عن يمناك، ولأذهب أنا أبحث عن يسراي.

خطا خطوتين في اتّجاهه... قلّص جسمه قليلا. منحنيا، ومدّ له يده يساعده على الانتصاب، قائلا:

-ما رأيك لو نتكئ على عجزنا- ونتأبّط رحلة البحث معا. أنا عن يمناي وأنت عن يسراك؟

على شدّة القيظ، وامتداد المسافة والمطلق كان يسودهما الأمل، أن يجد كلاهما ساقه بعد مسافة من العرق والتّأرجح بين السّقوط والعطش.

قال الرّجل:

- لو عثرت على ساقك، ماذا تصنع بها؟

- (يصمت قليلا) ربّما... لا أدري... قد أحتفظ بها إلى حين. أو... المهمّ أن أجدها وأحقّق انتصارا على الحرب التّي شرّدتني. وأنت؟

-أنا؟ (يقهقه) أنا، لم أخض حربا في حياتي ولم أفقد ساقي في حرب كما حدث معك. وإنّما فقدتها بسبب حادث شغل. كان أملي أن أجد منقذا في هذه البيداء لساقي المقطوعة.

كلاهما -لم تقنعه إجابة الآخر، ولم يكن كلّ منهما مقتنعا بتبريره هوّ لرحلة بحثه تلك.

واصلا سيرهما، والرّمل الحارق يشرب ظلّ الأجساد رويدا... رويدا - فالشّمس أدركت محور السّماء. وعلى غفلة من القيظ - ومن الصمت المرّ، تسمّرت أغتال أنفاسي في داخلي.. تجمّدت كقطعة الثّلج. وانتبه الرّجل لوقفتي فتساءل:

-لكن - لماذا تسمّرت ؟

- إنّه لغم

وبنبرة منحسبة كرائحة الجيفة حين تتسلّل قسرا إلى الأنفاس ... أمرته أن يحفر لي هوّة أمامي، وليبتعد.

ألقى مرافقي عصاه، واتّكأ على جنبه يحفر لي حفرة مقابلة- بكلّ ما في حركة الحفر من خوف وعجز، وجهل بالحروب وبالألغام.

كان ينبش الرّمل الحارق بخوف القطّة - التّي تسرع لدرء أطفالها من خطر محدّق.

حين أكمل الحفر قال له الأوّل:

-ابتعد، قدر ما تستطيع... أما أنا، فإذا متّ فرجلي أمانة في عنقك.

ابتعد قليلا زاحفا، وبسخرية قال:

-لا تخف ياصديقي - سأجد لساقك سعرا مناسبا، وربّما لأجزائك الأخرى. وداعا ياصديقي، وسلّم على الشّهداء هناك.

....

كان يدرك بيقين العارف أنّ اللّغم لن يصيبه وأنّ شراراته تتشظّى عاليّا. لذلك سقط مرافقه هناك في غفلة منه، وعلى مقربة. لكنّ اللّغم تمكّن - أيضا- من ساقه الوحيدة فبترها.

# عبد الرزّاق بنّور :
# «النقد لا يقتل العمل الإبداعي، بل تقبره اللاّمبالاة...»

حاوره الهادي خليل *

«الأرض العقم هي التي لا يُزهر بها الفكر».

في محاورتي مع عبد الرزّاق بنّور لم أخاطب الأستاذ الجامعي أو اللّسانيّ المعروف (كليّة العلوم الإنسانيّة والاجتماعيّة بتونس) فحسب وإنّما قصدت بالأساس المجادل الوجيه كما برهن على ذلك من خلال نصّ مطوّل نشرته «الحياة الثقافيّة» على أربع حلقات (أنظر أعداد 106، 107، 108 و109، لسنة 1999)، تعقيبا على كتاب «أهمّ نظريّات الحجاج في التفكير الغربي من أرسطو إلى اليوم». وبصرف النّظر عن محتوى هذه المساجلة، أو عن شرعيّتها، فقد لفتت انتباه القرّاء والمتتبّعين اللّهجة التي ميّزت هذا النّقد.

استجوبته وتحاورنا حول إدارة آليّات المجادلة والخصومات الأدبيّة، في الأوساط الجامعيّة، وكذلك حول العلاقات بين الممارسة الأكاديميّة والفعل الثقافي. وفجأة، في منعطف إحدى الأجوبة، عرّج بنا النقاش على مسائل أخرى مثل علاقته – وهو المختصّ في اللّغات الأجنبيّة – باللّغة العربيّة، وعلى نظرته للوسائط الإعلاميّة، خاصّة في الديناميكيّة الثقافيّة...

لم تكن محاورة عبد الرزّاق بنّور أمرا مريحا. فبقدر ما كان المحاور يبحث عن مقاربة مراوغة، غير المباشرة إيمانا منه أنّ كلّ شيء يمكن أن يقال شريطة أن نجد الصيغة الملائمة لذلك، كان المحاوَر، متمسّكا بما جهد في تحقيقه من مكانة علميّة مصرّا على مواجهة الأمور بصراحة وعمق، انطلاقا من قناعته أن لا سبيل إلى الاستقالة والتخلّي عن البحث ولا سبيل إلى اندثار القيم المعرفيّة.

لذلك كان يحرص على أن تقال بعض الحقائق بكلّ صراحة ووضوح.

وقد جعلت الأسئلة المطروحة المحاورة على شفا المنزلق الذي كاد يحوّلها في كلّ لحظة إلى مجادلة بين متحاورين عاجزين عن إيجاد أرضيّة لتشكّل الخطاب ولهجته. ولكن بتقدّم الحوار أخذت الصعوبات تتذلّل إذ وقع التخلّي عن أسلوب المواجهة وصار بالإمكان إتمام هذه المحاورة على أحسن الوجوه.

**من المسلّمات أنّ المجادلة ضروريّة للحفاظ على الحيويّة الفكريّة. لكن، لماذا غالبا ما تكون المجادلة بين الجامعيين مشحونة، لا يكون قوامها العلم بما يقتضيه من تواضع ونكران الذات، بنوع من التشنّج والعنف سببه الرغبة في الظهور على الطرف المقابل، والاستفراد بالحقيقة واظهار الآخر في موقف المخطئ أوالدّجال؟**

– حتّى نتجنّب الخلط... يجب أن نتّفق أوّلا حول المصطلحات المستعملة كي لا نقع في سوء الفهم المتبادل... لذلك يجب أن نجعل الفرق واضحا بين «المساجلة»، و«المجادلة»، و«النقد»، ثمّ «النّقاش العلمي». لأنّ «المساجلة» حرب ساحتها الكلام،

* صحفي وجامعي، تونس

سلاحها النّجاعة وهدفها الإفحام، لها منطقها وآليّاتها وأساليبها. أمّا النقد فهو علمي قوامه الحجّة وسبيله التدليل. بينما يكون سبب النّقاش العلمي عدم الاقتناع بصحّة أو شرعيّة أطروحة ويكون هدفه عادة تحسين سبل المعرفة.

بالمقابل لا يتعلّق الأمر بالعلم في المساجلة، بل الرّهان والمحرّك هو فعلا «سلطوي» بمعنى الظهور على الخصم. لأنّ للمساجلة منطق الحرب. وليس من باب الصدفة أنّ أكثر الاستعارات استعمالا فيما يتعلّق بالمحاورة هي استعارة الحرب. ولكن لكلّ جنس كلامي أسلوبه ومنطقه لذلك فإنّه يسمح في المساجلة بما لا يسمح به في النقد مثلا. لأنّ مهمّة النقد الحسم في تقييم عمل فكري مّا. وليس في أصل كلمة «نقد» ما يدلّ على معنى سلبي، بل أصل الكلمة تدعيم وتأصيل. ولكنّ مستعملي العربيّة ابتدعوا لها، اشتقاقا، معنًى سلبيًا في قولهم «انتقاد». ويبدو أنّ الانزلاق من النقد إلى الانتقاد أمر «طبيعي»، وهو يمثّل مظهرا آخر من مظاهر التقابل بين ما هو طبيعي غريزي وما هو ثقافي حضاري. إذ أنّ الحوار ينزلق بسرعة أكبر نحو الخصومة عند الذين يطيعون غرائزهم أكثر من عقولهم. لذلك، وإذا اعتبرنا هذا التدقيق فإنّ «النقاش» يتضمّن الاحتجاج والتدليل مع البقاء في حدود اللّياقة والمحافظة على آداب النّقاش. وكلّ ما سبق يتضمّن مناظرة وتبادلا ومنافسة، لكن الفارق يتمثّل في طبيعة الأهداف والشيء الذي تتبادله الأطراف المتقابلة. ففي الحالة الأولى، يندر أنّ يكون الهدف علميًا ويتبادل الطرفان التّهم والشتائم. أمّا في الحالة الثانية، فإنّنا نتبادل وجهات النظر أو نلفت الانتباه إلى زاوية مقاربة أو نقدّم ضبطا مصطلحيًا غايته زيادة توضيح أو تصحيح اتجاه. صحيح أنّ النّقاش يتطوّر لينزلق في بعض الأحيان إلى مساجلة أو حرب كلاميّة. والأسباب كثيرة. يمكن أن تنطلق من عدم دقّة المصطلحات والمفاهيم أو يكون سببها... نظريًا. على كلّ، لا سبيل إلى الخلط بين النقد والحوار والخصومة أو المساجلة.

**طيّب! هذا التوضيح المصطلحي وما صحبه ضروري، ولكن، بما أنّ المساجلات تولّد عندنا في غالب الأحيان الخصومات والشتائم، ألا نخشى أن يولّد هذا عامل احباط لكلّ محاولة نقديّة؟**

- لا! لأنّنا في ميدان الفكر والابداع. وفي هذا الميدان، فإنّ أقسى ما يمكن أن يصيب عملا من الأعمال لا يتمثّل في النقد، ولا حتّى في الخصومات. إنّ أقسى ما يصيب عملا ابداعيًا هو ... اللاّمبالاة. لأنّ لا شيء أفتك من اللاّمبالاة. الصّمت تعبير عن الاحتقار. من هذا المنظور فحتّى الخصومات والشتائم تصبح من بعض النّواحي بنّاءة ومنتجة، شرط أن نتجاوز التخوّف المرضي من النقد. وهذه الحساسيّة المفرطة تجاه النقد ليست مسلّطة بقدرة الخالق أو مزروعة فينا كما يعتقد البعض ولا حول لأحد على تبديلها فسببها الرئيسي حسب رأيي ليس متأتّيًا من الهشاشة النفسيّة بل من فساد «سبل المعرفة» ومن انتهاج طريق المغالطة في التقييم الشخصي والعلمي. فصرت ترانا نخاف أكثر على «سمعتنا العلميّة» من خوفنا على «قيمتنا الحقيقيّة». وهذا من بين الأشياء التي تفسّر تهافت من تسمّيهم بـ«الجامعيين» على كلّ ما له صلة بالوسائط الإشهاريّة وخاصّة وسائل الاعلام.

**على ذكر وسائل الاعلام، أصبح من السهل حاليًا انتقاد وسائل الاعلام والتهجّم عليها. ألا تعتقد صراحة أنّ وسائل الاعلام تلعب دورا مهمًا في النّهوض بالثقافة وبالحوار الفكري؟**

- هذا سؤال متعدّد الجوانب ولا يمكن الإجابة عنه بصفة خطيّة. وسأحاول أن أجيب انطلاقا من الأخير...

أريد أن أعلّق أوّلا على استعمالك عبارة «النّهوض بالثقافة». لم أفهم لماذا يتشبّث البعض بكلمة «النّهوض» هذه وكأنّها كلمة سحريّة. لأنّه لا يسعى إلى النّهوض إلاّ من هو بارك أو في وضع منحط. وأنا أحبّذ شخصيًا عبارة «تطوير» أو «تحسين» أو «تحيين» أو «نشر» أوحتّى «تقدّم» على «النّهوض». على كلّ، يبدو لي أنّ هذه العبارة تستجلب معناها من علاقتها بمفهوم

«النهضة» العربيّة. لكنّ الزمن لم يعد الزمن، وقد كان العرب في سبات عميق، ألم يحن الوقت للاستيقاظ والمشي قدما نحو التطوّر !؟ أقول هذا، لأنّ من طبيعة الأمور أن لا يحقق المرء دائما أهدافه بالكامل، وكلّ واحد يضع نفسه دون أهدافه، لذلك فإنّ من يضع ضمن أهدافه النّهوض فقد ينهض، أمّا من يريد المشي فعليه أن يروم أهدافا أبعد. من هذا مثلا فإنّي كثيرا ما أعجب من غياب الطموح في المخطّطات الكبرى. ففي التعليم العالي مثلا لم أر إلاّ من يرمي إلى تكوين أساتذة أو مهندسين أكفاء ولم أسمع يوما أحدا قال إنّ الوقت حان لتونس أن تنتج «جائزة نوبل» في العلوم أو في الآداب، وقد حصل عليها غيرنا ممّن ليس لهم أكثر من إمكانيّاتنا العقليّة أو الماديّة. لأنّ الأمر يبدو لي مجرّد غياب طموح حقيقي، لا يحقّقه في الواقع إلاّ تحسين سبل معرفتنا بنشر ديمقراطيّة المعرفة وترسيخ عقليّة المحاسبة العلميّة العسيرة بكلّ موضوعيّة وبكلّ صرامة لا متحاملة هدّامة ولا مجاملة خدّاعة.

أمّا فيما يهمّ الوسائط فإنّي أجيبك أنّه لا سبيل إلى علم دون وسائط. هذا أمر ثابت، في المطلق. ولا جدال في أنّ للوسائط الاعلاميّة دورًا تلعبه في ديمقراطيّة الثقافة أي نشرها على أكبر عدد ممكن من المتقبّلين. بل إنّي أزعم أنّه إذا لم تساهم هذه الوسائط الاعلاميّة في تطوير وتعميم المعرفة، فإنّها لا تلعب دورها الحقيقي.

ولكن ما هو في الحقيقة الدّور الذي تلعبه وسائط الاعلام عندنا؟



**هل تنتقد وسائط الاعلام لأنّه لم تتمّ دعوتك إلاّ في مناسبات نادرة أم تنتقدها من منطلق مبدئي. ألم تشارك بدورك في بعض الحصص التلفزيّة ذات الطابع الثقافي؟**

أنت أدرى النّاس أن لا سبيل، وحال التنشيط على ما تعلم، أن يقع تجاهل أي كفاءة في البلد أو مقاطعتها. والمرّات التي اعتذرت فيها عن المشاركة أكثر بكثير من الدّعوات التي تلقّيتها. أمّا لماذا قبلت بعض هذه الدّعوات وشاركت في برامج ثقافيّة؟ فهو لا يعدو أن يكون من باب تجربة هذه الأداة الخارقة، ذات القدرات البيداغوجيّة اللاّمتناهية. فهي، على الأقل، في نطاق الحيّز الزّمني الذي تأخذه الحصّة، تضرب عدد المتقبّلين في الآلاف، وتمحي الفروق بين المستويات والشرائح، وتمنحك جمهورا لا تراه ولا يراك في العادة، فيجعلك تراقب لغتك وتغربل منها الفخفخة الأكاديميّة لتبتعد عن الرّطانة واللّغو والخطاب المبهم واللّغة المستعصية على الفهم و الجزئيّات الدقيقة المملّة، التي لا تنفع ولا تجدي إلاّ بين المختصّين. ومن هذه النّاحية فإنّ التعامل مع الوسائط الاعلاميّة تجربة بيداغوجيّة مثيرة جدًّا.

لكنّ هذا لا يعني أنّ كلّ المتهافتين ممن تسميهم «جامعيين» على الوسائط الاعلاميّة يستغلّون هذه الخاصيّة ويعتبرون أنّ جمهورهم مختلف في الجامعة ومراكز البحث عن الجمهور الذي يرغب في التعلّم ولكنّه يصدّ عنه بتعالٍ كما يصدّ المرء عن ناد خاص.

لكلّ هذا فإنّي أعتبر أنّنا لا نستغلّ الوسائط المرئيّة مثلا أحسن استغلال. فما الفرق على سبيل المثال بين برنامج تلفزي وبرنامج إذاعي، إذا كانت الصّورة اليتيمة التي تقدّم للمشاهد لا تحتوي إلاّ على وجوه المدعوّين يترقّبون دورهم في الكلام، قبالة «منشّط»، إن صحّ التعبير، يكتفي في الغالب بإعطاء الكلمة، إن استطاع، بطريقة ميكانيكيّة؟ هل هذا كفيل بأن يقرّب الجمهور من البرامج المعرفيّة!؟ ألا تحقّ عبارة «نهوض» الآن!؟

**ألاحظ أنّك تروم استعمال عبارة «من تسميهم جامعيين»، هل يمكن أن نفهم المقصود؟**

- حتّى لا نقع في سوء الفهم، ليس كلّ الذين يوجدون بالجامعة من الجامعيين. فمنهم من هو متواجد بها من باب الصدفة! والذين تسمّيهم وتعتبرهم أنت «جامعيين» لا يناسبون من أعتبرهم أنا كذلك. لأنيّ أحترم الجامعيين كثيرا شريطة أن يكونوا حقّا جامعيين وعلى أن يبقوا جامعيين على الأقلّ بالمعنى الأكاديمي. وأنا شديد الحرص على التنويه بالجامعة والجامعيين، باحثين ومدرّسين. أي الذين يحترمون طلبتهم... والذين لا يتعاملون معهم بلغة مملّة قاتلة... والذين لا يخدّرونهم بترّهات فارغة... ومن بين الجامعيين، أحترم بصفة خاصّة الباحثين... الذين يحترمون المعرفة وقرّاءهم. الذين لا يقدّمون نفس المقال في خمس ندوات مختلفة. الذين لا ينفخون في مقال متوسط ليجعلوا منه كتابا رديئا. الذين لا يغيّرون غلاف كتاب وعنوانه ويقدّمونه على أنّه إصدار جديد. ومن بين كلّ هؤلاء أحترم من لهم طموح علمي لا متناه وشهيّة للمعرفة لا تعرف الحدود. لكن كم تبقّى من هؤلاء؟



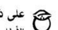
**ماذا تحكي وماذا تقول!؟ لماذا هذا الهوس عندك أن تكون ملقّن دروس وكأنّك تضع نفسك فوق الجميع؟**

- ألا ترى أنّك تطلب من أستاذ أن لا يكون ملقّن دروس!؟ فماذا تريده أن يلقّن إذن؟ أم ترغب أنت أيضا في إلجام الأفواه؟ لعلّي أكون دون وعي منّي أرستقراطيا متخنّثا في برجي العاجي، بفم حارك وقلم بارك!؟ لأنّه بالنسبة إليك، عندما يرمي المرء بنفسه في مستنقعات الخصومات الأدبية، فإنّه يلعب دور المتفرّج البطل!؟ لأنّك تسمّي «تلقين دروس» أن يكون للمرء الشجاعة الكافية أن يجاهر صراحة، مع تحمّل كلّ التبعات، بما لم يعد للأغلبيّة الاستقلاليّة الكافية للتفكير فيه!؟ أن تدافع عن الجامعة، يعني عندك أن ينصّب المرء نفسه في موقع الواعظ!؟

أكنت ترغب في أن تراني أتعاطى أسلوب المداهنة السائد!؟ أضخّم صفوف المرائين!؟ أتراك تحبّذ أن أجد عذرا لمكافأة الخمول أو أن أكتب إبراء ذمّة للمتخلّين عن البحث العلمي!؟

لأنّه بالإمكان أن نقضي على كلّ إرادة صادقة أو نيّة إصلاح، بمثل هذه السفسطة والقوالب الجاهزة. ولا حاجة لتفسير الركود بغير هذا.

ولكن بالمقابل، أن نشهّر ببعض الممارسات، هو دليل صحّة وعافية وهو شيء إيجابيّ انّ المرء ما زال بإمكانه أن يغتاظ أو أن يردّ الفعل. لأنّ غياب حركة نقديّة آليّة هو الضامن المتأكّد أنّ تصبح محتويات كتبنا لا تستحقّ ثمن الورق الذي طبعت عليه ولا الرفوف التي تحملها. وسيكون أغلب ما نكتبه مقابر حزينة للأفكار المتخلّفة. وستصبح أغلب دروسنا نقاط تجميع «الغريب» النّظري الذي عافه أصحابه وتراجعوا عنه تحت وطأة النّقد، النقد الحقيقي، النقد النّاجع، النقد الباعث، بما أنّه يبعث الحياة من جديد.



**على ذكر «الغريب النّظري»، لماذا لا تصل إلينا النّظريّات إلاّ بعد سنوات وتتباطأ في عبور البحر المتوسّط أو الأطلسي، بينما نرى باحثينا يقضّون أكثر وقتهم متنقّلين بين ضفاف القارات؟**

- لأنّ قدرنا أن نكون همزة وصل لا أن نكون منبتا للأصل. وهو من مؤشّرات «تأبيد التخلّف»! لقد ناديت بضرورة تقليص الحيّز الزمني حتّى نتمكّن من استيعاب النّظريّات آنيّا و في أحدث تجلّياتها. لأنّه لا سبيل إلى استدراك ما فاتنا من أسباب التقدّم دون المواكبة والمواظبة، والأخذ بطرف النّقاش المعرفي العالمي. وكنت أحسب أنّ الأمر لا يعدو أن يكون من باب

استسهال الأمور والتعويل على التذرّع بندرة المصادر. أو أنّه من باب ما يعرف عندنا بـ«القطيعة مع الزمن». لكنّ الظاهر أنّي كنت مخطئا لأنّ الأمر يتعدى مجرّد اللّجوء إلى السهولة، أو «الحق في الكسل»، أو حتّى ما كان يقوله ابن خلدون عن طبيعة المتفرّج فينا. إذ أنّ الأمر عقليّة تأريخيّة سلفيّة، أصلها عقدة «همزة الوصل» التي سيطرت على العلوم زمن ظنّ العرب والمسلمون أنّ العلم اكتمل وأنّ الدين اكتمل وأنّ كلّ شيء قد تمّ حصره وتقنينه وأنّه لا مجال إلى مزيد، وأنّ كلّ ما قد يضاف هو من قبيل البدعة. ولم يعد يُطلب من العالم إلاّ معرفته بالأصول وتوصيل العلم إلى الجيل الجديد بأن يزيد فروعا ثانويّة ولكن دون أن يبدّل من أصوله. لذلك تفهم لماذا لم يُعترف بابن جنّي مثلا صاحب نظريّة واعترف به عالما بما سبقه من قول القدماء. فغُبن. ولماذا اتُّهم ابن خلدون بكلّ النعوت. ولماذا غبن ابن وهب. إلخ.

لهذا السبب فإنّك ترانا نترقّب موت نظريّة وهدوء قبرها حتّى ننبري نحكيها وندرّسها. لأنّ نفسيّتنا لا ترغب في خوض تقلّبات البحث بل تكتفي بالترجمة للوفيّات. أو، حتّى لا يكون الحكم قاسيا أكثر من اللّزوم، لعلّه خوفنا من الحاضر هو الذي دفعنا إلى التكلّم عن الماضي. بأن نقف دائما خلف الأحداث لا نواكبها ولا نستبقها... ويبقى الحوار المفتوح، الحوار الدائم، وحده الكفيل بأن يحسّن سبل معرفتنا، لأنّ الانغلاق موت مسبق.



**أليست الصورة التي ترسمها هنا صورة قاتمة متشائمة بعض الشيء؟ يبدو لنا عند سماعك، أنّه لا سبيل إلى إرساء قواعد نقاش علمي عندنا!؟**

- الحقيقة ليست بهذه البساطة ولا يمكنني أن أفصل في القضيّة بالسلب أو الايجاب. المفارقة في أصل نفسيّتنا من بعض الجوانب وشخصيّتنا معقّدة! نحن، من ناحية، نميل كثيرا إلى «التضخيم» والمبالغة، في الكلام. ولكن الكلام، من ناحية أخرى، يؤلمنا كثيرا ويصيب منّا مقتلا بسهولة. وكان من المفترض أنّ من يعرف وقع الكلام على نفسه، لا يجعله بهذه القسوة على غيره. لكنّ الواقع عكس هذا! لا أريد أن أقدّم تفسيرا لهذا، وقد قال فيه علم النفس الاجتماعي قوله، لكنّي أرى أنّ أصله زيادة على طبيعة الشخصيّة، التّي ذكرت من قبل، هو أيضا من باب علاقتنا الغريبة باللّغة. وفي باب المفارقات عندنا، أنّك ترانا غير قادرين على مجابهة الرياح ومعاملة العواصف ولا نستطيع إلاّ إدارة السكون في غياب الأمواج. ومع ذلك فإنّنا نتسابق في إثارة الأعاصير ولكنّنا نرهب مشهد الدّمار.

لكن، بتجاوز هذه الحقيقة، يبقى أن لا سبيل إلى بناء معرفة لمن يخاف النقد. لأنّ النقد تعبير للعمل من قبل وإثبات لصلوحيّته من بعد. وإنّ نجاح عمل من الأعمال لا يقاس بعدد الأصدقاء المتواطئين بقدر ما يقاس بعدد الأعداء المقتنعين. وإذا كان التسامح لا يضر أسس التعامل الانساني في ميادين أخرى، بل هو عامل إيجابي بنّاء، فإنّ له مفعولاً مؤذيا ومدمّرا، عندما يتعلّق الأمر بالانتاج الفكري. من هذا المنطلق فإنّ العلم لا يتقدّم إلاّ بالرفض والتشكيك. لذلك فإنّنا لا نسدي خدمة لمن نغضّ الطرف عن أخطائه ولا ننقص من قيمة من ندلّه عليها.

لأنّ أساس «الحوار» يتضمّن المشاركة، ولكن لا يمكن أن يقبل به إلاّ من اقتنع أنّ المعرفة، ككلّ مكوّنات الحضارة، هي بناء جماعي لا عزف منفرد.

وأختم، بالاجابة مباشرة عن سؤالك، أنّه لا يمكننا أن نرمي أسس الحوار العلمي دون أن نضمن مسبّقا الرّصانة الكافية لتقبّل النقد والشجاعة اللازمة للاعتراف بالاخطاء والحكمة المعينة على تدارك النّقائص.

**تبدو وكأنّك تنصّب نفسك المثال الأوحد في الصّرامة العلميّة والجرأة المعرفيّة والمبادئ الأكاديميّة... !**

- هل يمكن لمن يقول إنّ المعرفة لا تكون إلاّ بناء جماعيّا، أن ينصّب نفسه مثالا أوحد!؟
كلّ ما أردت أن أقوله، وهو ما جعلك ربّما تعتقد ما زعمت من انفرادي بالمبادئ، إلخ، هو أنّ المطلوب التخلّي عن التخوّف المرضي من النقد لأنّه لا يضر إلاّ من لا يهمّه من أمره إلاّ «صورته» الاجتماعيّة. ولكنّي بدعوتي إلى النّقاش العلمي وتعميم عقليّة النقد والمحاككة فإنّي أضع نفسي في المقام الأوّل عرضة لهذا النقد وحتّى الانتقاد. وقد كانت لي الشجاعة الكافية في نقد جماعة الحجاج إذ اتّهمت بالتقصير وسمّيت «شيطانا أخرس» كلّ من لا يأخذ قلمه لينقدني ولم ينقص منّي شيء حين اعترفت علنا بأخطائي وشكرت ناقدي الذي نبّهني إليها، بل استبشرت بردّ جماعة الحجاج واعتبرتها فرصة لإرساء قواعد معاملات جديدة في نقد البحوث وإثراء الافكار بالمحاكّة والمجادلة في الرأي...

**هل أنّ هذه الشجاعة هي التي دفعتك إلى الكتابة بالعربيّة؟ هل كانت ضرورة المواجهة مع «المختصين» في العربيّة أم هي رغبة منك لسدّ ثغرة في تكوينك، أو لتدارك ما فاتك من العربيّة، بعد أن وعيت بقيمتها وأبعادها؟**

- أنت تلمّح دون شكّ للتعقيب على كتاب الحجاج الذي كتبته بالعربيّة! لكنّ الكتاب محبّر بالعربيّة ولا يليق أن ينقد بلغة الهاوزا. وكان من الممكن أن أتزلّفه بلغة أخرى كما فعل البعض. لكن نقده يتطلّب من الدقّة بالقدر الذي فيه من أخطاء جسيمة. مع الإضافة أنّه لم يكن في نيّتي أن أثير كلّ هذه الهيجاء...
ومع ذلك فإنّ سؤالك هو مرّة أخرى قالب مسكوك أو كليشيه. لذلك يجب أن نضعه في سياقه حتّى نعي كلّ خفاياه. نحن نصنّف الجامعيين صنفين: المستشرقين أو المستعربين والمستغربين. وقد صنّفتني مسبقا ضمن المستغربين لذلك تعجب أنّني أكتب بالعربيّة وإلاّ لماذا لم تسألني كيف كتبت «معجم المنطق» بثلاث لغات، الأنجليزيّة والفرنسيّة والألمانيّة؟ الظاهر أنّ النظرة الآحاديّة التي تسود لا تعترف بالثنائي البديل.

**هل إنّ اللّغة العربيّة هي التي دفعتك إلى المساهمة في بعض الأنشطة الثقافيّة أو أنّ رغبتك في المساهمة في الحياة الثقافيّة هي التي أتت بك إلى العربيّة؟**

- في الحقيقة لا هذه ولا تلك! وليس من الضروري أن أتقن العربيّة حتّى أكون فاعلا في الحياة الثقافيّة. ويمكن أن أحقّق ذلك من خلال اللّغة الفرنسيّة. وعمليّة نشر وتحقيق ديوان سكاليزي تندرج في هذا السياق. نحن نعيش في بلد ثنائي اللّغة، وبالامكان استغلال ثقافتين ولغتين. ولم يكن بوسعي أن أقبل بـ«الانطواء اللّساني» الذي يتمثّل في الانغلاق في لغة واحدة، فأكون كمن يطير بجناح واحد كما كان يقول الشابي. بما أنّي أحتكم إلى معينين حضاريين آخذ منهما، فلماذا أحرم نفسي من إحديهما؟ كلّ لغة عقليّة ونظرة خاصّة إلى العالم، أليست تجربة مثيرة أن يتمكّن المرء من التحرّك في فضاءات فكريّة متعدّدة؟
ولكن يجب أن أقول أيضا إنّ التجارب الثقافيّة التي عشتها كانت خيبة أمل. فالجوّ السائد فيها، كأساليب الحوار وطرق التواصل لم تكن دائما مستقيمة.

**هل كانت مشاركتك في الحياة الثقافيّة من منطلق الأكاديمي أو من زاوية نظر المثقّف؟**

- الحياة الثقافيّة بحاجة إلى الأكاديمي وإلى المثقف. وقد تكيفت في كلّ مرّة حسب المقام والمتقبّل. ولكن كما سبق أن قلت، كان يهمّني الوجه الثقافي أكثر من الأكاديمي، لأنّ الجمهور مختلف والتجربة البيداغوجيّة مثيرة. ولو أنّ بعض الجامعيين يعتبرون أنّ «النّزول» إلى مستوى العامّة ومخاطبتهم بلغة مفهومة قريبة من استعمالهم اليومي وفي مواضيع قريبة من اهتماماتهم، حطّ من قيمتهم الأكاديميّة. لذلك فلا تعجب حين ترى الجمهور العريض يقاطع البرامج الثقافيّة التّي تتحدّث عن «جناح البعوض» بلغة الشنفرى.

**شخصياً، عايشتُ كثيرا الأوساط الثقافيّة ووصلت إلى نتيجة مفادها أنّ هذه العلاقات يسودها نوع من الترهّل والزيف، أنت عايشت أكثر الوسط الجامعي من الوسط الثقافي. هل تؤمن بإمكانيّة خلق علاقات انسانيّة أو معرفيّة بين الجامعيين تتجاوز العلاقات المتداولة في الوسط الجامعي ذات الصلة بالتنسيق البيداغوجي؟**

- هل أفهم من سؤالك أنّ مثل هذه العلاقات مفقودة حاليّا في الوسط الجامعي!؟ الظاهر أنّ عدوى التشاؤم قد أصابتك أو أنّ الأدوار قد انقلبت!؟ لنقل على الأقلّ، إنّ الموجود لا يفي بما تتطلّع إليه حتّى نجد صيغة مريحة لهذا السؤال. الحقيقة أنّ الجواب لا يكون ذا جدوى إن لم نحدّد مرّة أخرى ماذا تفهم بكلمة «جامعيين» لأنّ بين الجامعيين الحقيقيين، لا الذين يتواجدون بها بمحض الصدفة، علاقة انسانيّة ومعرفيّة طبيعيّة بطبيعة انشغالهم اليومي وحرصهم على الاستفادة والإفادة. أمّا من يحصر همّه في أشياء أخرى فليس لي فيه رأي، إلاّ أن أقول إنّ مثل هذه العلاقات الإنسانيّة والمعرفيّة ضروريّة حتّى لا يكون بالجامعة من ليس منها. أمّا هل أنّ مثل هذه العلاقات ممكنة ؟ هذا ممّا يعسر الإجابة عنه دون أن نجد أنفسنا وقد خرجنا من حيّز حديثنا ونقطة انطلاقنا.



**يبدو أنّ علاقاتك ببعض الجامعيين تمرّ بمرحلة من الصداقة والتوادد سرعان ما تتلوها مرحلة من التصدّع والتوتّر، إن كان ذلك صحيحا، لماذا لا تؤمّن لعلاقاتك الانسانيّة نفس التأنّي والرّصانة والجهد والجديّة والذكاء الذي يسم كلّ بحوثك وأعمالك الجامعيّة؟**

- الآن أفهم مرمى سؤالك السابق... أنت تقصد إمكانيّة التوفيق بين العلاقات الانسانيّة والمعرفيّة، أليس كذلك!؟ هذا أمر بديهي أجبت عنه في أوّل محاورتنا. إذ لا يمكن لأي باحث جاد أن يبني معرفة قويمة إذا كان يخاف النقد أو يبغض من ينقده ويحقد عليه. ولا يحصل هذا كما قلت إلاّ لمن يروم مخادعة الجميع وخاصّة أصحاب القرار بإيهامهم أنّه أكبر من حجمه، فهذا يخاف انكشاف أمره أمّا من يهمّه زاده المعرفي وقيمته العلميّة الحقيقيّة فلا يحزنه إلاّ خطأ لم يصلحه في أوانه أو نقصٌ في معرفة بعض الأمور لم يتداركها في إبّانها أو لغة كان يمكن أن تفتح له آفاقا معرفيّة لم يتمكّن منها.

أمّا عن جانب السؤال الذي يهمّني فإنّك قد قطعت مرّة أخرى في أمر كان عليك التريّث فيه قبل الحكم، وكان يستحسن أن تسأل عنه بدل أن تحكم عليه. فلا يمكن أن يكون جوابي إلاّ تصويبا لهذا الحكم المتسرّع. وسأبدأ بالأخير. أنا ما منحت أبدا صداقتي لأحد ثمّ تراجعت عنها. أمّا من يتودّد لحاجة في نفس يعقوب، يروم استعمالك في مآرب لا تروق لك أو تتضارب ومبادئك أو يريد توظيفك فيما لا تقبل به، أو بكلمة واحدة أن يجعلك دمية في يده (manipuler)، فيُماريك ويعطيك كما يقال من طرف اللّسان حلاوة، فإنّه ينقلب عليك عندما يفهم أن لا سبيل إلى «تحريكك». ومنهم من يعتبر أنّ صداقتك ضمان

لسكوتك عن تجاوز في تصرّف أو ضعف في تحليل أو سطو على أفكار الغير، يحاول اشتراءك بثمن الصّداقة. فإن قدّمت مبادئي والمصلحة العامّة على صداقة الزملاء فهل يعتبر هذا خللا وقلّة رصانة؟ وهل يصبح من الذكاء أن يتجاهل المرء مبادئه أو يسلّم نفسه للمناورين يقلبونه ويحرّكونه كالدّمية؟ وهل يجب أن يتعامى الواحد عن المراوغات أوالاستبلاه حتّي يقال عنه إنّه ذكي في معاملاته الاجتماعيّة؟ أمّا الصّديق، ومنهم عدد لا بأس به أعتدّ بصداقتهم الحقيقيّة، فهو من لا يحاول أن يزجّ بك فيما لا يقبله ضميرك، وهو من يحترم مبادئك ومن يعترف أنّ حكمك عليه في صالحه، وبالمقابل فهو من لا يتوانى في مصراحتك بنقائصك.

لكن مع استفحال ظاهرة الإزدواجيّة أصبح بعض الأفراد يحترف فنّ تحريك الدّمى... فيلفق التّهم والاشاعات ويكلّف من يروّجها. وإذ أصبحت الإشاعة جزءا من الأخلاق العلميّة فلا غرابة أن تصبح واردة في التقييم الأكاديميّ...

**لقد نظّمت الملتقى الدولي حول الشاعر التونسي من أصل إيطالي ماريو سكاليزي (تونس 97). لكنّك لساني، فما الذي أتى بك إلى الشّعر؟ ما هو المنطلق الأساسي في هذه العمليّة؟**

- أليس للّساني الحقّ في حسّ شعري، خاصّة مع الرّداءة السائدة؟ لماذا هوس الفصل والتبويب هذا؟ أليس اللّساني مدعوّا للتعامل مع النّصوص، خاصّة تلك التي تستميله، لسبب أو لآخر؟ ومع ذلك فإنّي إذا ركّزت على هذا الشّاعر فلشقتي أنّه قد ظلمته الدنيا والعباد. واهتمام القرّاء به دليل على قيمته.

وقد دعّم الواقع ما فعلت، فقد نظّم الطليان بدورهم ملتقى دوليّا بعد سنة (بالرمو 98) واحتفت «حلقة الشعر التقليدي» بباريس بشعره عدّة مرات السنة الماضية. وهناك من التونسيين حتّى من يعدّ أطروحة حول شعر سكاليزي. فمن من الشعراء التونسيين الأحياء حظي بما حظي به سكاليزي؟

من ناحية أخرى، هل لنا الحق أن نتنكّر لذاكرتنا وأن نقبر نهائيّا الفترة التي سبقت الفتح العربي الاسلامي أو تلك التي سبقت الاستقلال؟ وإنّ زعما انغلاقيّا من هذا النّوع هو الذي جعل بعض «المختصّين» في الأدب المغاربي النّاطق بالفرنسيّة يصرّح، جادّا، أنّ الأدب الفرنكفوني التّونسي انطلق في الخمسينات! ولا أدري أين سيقبر سيزار بن عطّار وعبد العزيز العروي، و علي بن سالم ومحمود أصلان وعبد الرحمان قيقة وصالح فرحات ومحمود بورقيبة وطاهر السّافي وعلى الشارقي، وغيرهم ممّن لم يكتبوا إلاّ بالفرنسيّة منذ أوائل القرن الماضي!؟

على كلّ هذا لا يمنع أن أكون أيضا لسانيّا، وأنا بصدد الإعداد لملتقى دولي موضوعه «ثلاثة آلاف سنة من التراث اللّغوي بتونس».

**حسب رأيك، لماذا بقيت اللسانيّات في الوطن العربي عامّة وفي تونس خاصّة مجهولة من العامة، منغلقة على نفسها في برجها الأكاديمي ولماذا لم يحاول اللسانيّون الأكفّاء والذين يتمتّعون بمصداقيّة علميّة كبرى من اقتحام وسائل الاعلام ومن توظيف معارفهم في محاولة فهم بعض الظواهر اللسانيّة واللّغويّة في المجتمعات العربيّة؟**

- لم تكن اللّسانيّات يوما وفي أي بلد من البلدان من إهتمامات العامّة. هي قضيّة أكاديميّة بالأساس، ولكن على درجات مختلفة. لكنّ هذا لا ينفي اهتمام العامّة بالأمور اللّغويّة عندما يشعرون أنّهم معنيّون بها. وقد عاينت ذلك مرارا من خلال الحديث مع غير المختصّين. ولاحظت انتباههم إلى الأمور التي تتعلق بمنطوقهم اليومي وانبهارهم أمام ثراء ما يتكلّمون به. قلت إنّهم لا يهتمّون باللّغويّات إلاّ إذا كان ذلك يعنيهم مباشرة. أعني بذلك أوّلا «القضيّة اللّغويّة» وعلاقة اللّغة الكلاسيكيّة باللّغة

اليوميّة. وثانيا منطوقهم اليومي وخاصّة جانب الطرافة المتمثّل في أصل الكلمات أو تفسير بعض الأقوال الغامضة أو الاستعمالات المجهولة.

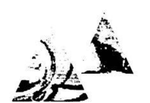
وبما أنّ ما يكتب عن اللّغة اليوميّة يكون في الغالب بلغات أجنبيّة خوفا على «مستقبل» الحياة المهنيّة، وبما أنّ ما يكتب بالعربيّة لا يهمّ إلاّ اللّغة العربيّة المكتوبة فإنّ القطيعة تامّة والاهتمام بالأمور اللّسانيّة لا يشغل العامّة لأنّهم لا يشعرون أنّ الأمر يعنيهم.

وكان بالامكان أن تستغَلّ المعارف اللّسانيّة في «الإشهار» مثلا. فالاشهار خطاب حجاجي موجّه إلى متقبّل يراد إقناعه. لو لم يكن الاشهار مرتكزا أساسا إمّا على تقليد المنتوج الغربي، أو على عدم توفّر البديل...

و نحن نتكلّم كثيرا عن انفتاح الجامعة على المحيط. فلماذا لا تستغلّ الطاقات والكفاءات اللّسانيّة (أنا أتكلّم فيما يهمّني، لكن التطبيقات ممكنة في كلّ الميادين) في صياغة الشعارات وأساليب الدّعاية. ومن التطبيقات المباشرة للسانيّات الاستعانة بخبرتهم في اللّهجات. وهذا يجنّبنا مواقف مضحكة دون قصد -وليتها كانت كذلك- حيث ترى في فيلم تونسي ممثّلا يقدّم على أنّه أصيل منطقة جربة يتكلّم بلهجة بلديّة تونس، وآخرعلى أنّه ريفي من الشمال الغربي يخلط بين لهجة السّاحل ولهجة الجنوب الشرقي.

وأمّا الأمر الثاني الذي لا يمكن تجاهله فهو قضيّة اللّغة، لأنّ عدم طرح هذه الاشكاليّة بالوضوح التّام والهروب إلى الأمام سوف يجرّنا إمّا إلى تكلّم لغة هجينة لا أصل لها خليط متذبذب بين الفرنسيّة والعربيّة، أو أنّنا سنجد أنفسنا بعد بضع سنوات نتكلّم «الفرنكو-مصريّة الفصحى».



**يوسف خديم الله**

# Fiche de Paix

(1)

"كل فكرة تذكّر، ضرورة، بحطام ابتسامة"، لذلك:
أنا لا أضحك.
أنا أفكّر.

(2)

مثلكم، تقريبا، أعمل.
أجري يجري.
أجري: يقف.

(3)

أضحك أحيانا،
سرّا




(4)

عندما تكثر أسراري،
أبكي،
علنا

(5)

يربّت زملائي على ظهري، فتتأذّي أفكاري ولا أطلب شيئا:
أبدأ ساعتها في العمل،
مجّانا

(6)

هكذا:
أنا فقير دائما

(7)

استدراك:
كلّ ابتسامة تحطّم، ضرورة، ذكرى فكرة.
لذلك:
أنا لا أفكّر.
أنا أضحك.

(وليتّحد فقراء العالم.. ضدّي!)

علالة حواشي

# مــرايــا

### توق

الآن بعدَ أنْ سكرْتُ،
لا أريدُ غَيْر نصْفِ امرأةٍ،
ونصف خَمْرَةٍ،
ونصف ورَقَهْ!
أريدُ أن أقْتُلَ نصْفَ اللَّيْل،
هذَا المتبقِّي
دونَ أدْنى شفَقَهْ!

### شمعدان

للشَّمْعَدان رُوحهُ
إذَا اشْتهَتْ سيِّدَةُ الشَّمْع،
أنارتهُ،
ولي منه إذا شعَّ التّملّي
فإذَا موْلاتُهُ نَامَتْ
وفَاضَتْ رُوحُ ذَاكَ الشَّمْعدانِ،
اتّقدَتْ رُوحي،
فأفْنَاني التَّجَلِّي!

### ذات

تَهَشَّمَتْ مرْآتُهُ
مَا إنْ رَآتْهُ،
جَمَّعَهَا
أرَادَ أنْ يَبْكِيهَا،
رَثّتْه.

### مرآة

لا يُمكنُ أنْ أجْزِمَ أنَّ المِرآةَ مُجرَّحَة
مَا لمْ أتَلَمَّسْهَا
أوْ أتَلَمَّس وَجْهِي
إذْ يمكنُ أنْ أتّهمَ المِرآةَ بِجُرْحٍ
وَ أبَرِّىءَ منْهُ نَفْسِي.



### لوحة

ضَاقَ الإطَارُ
وَ الجدَارُ لَمْ يَعُدْ يَحتَملُ الجُنُونَ
واللَّوْحَةُ لَمَّا تكْتَملْ
قالَ الذي أعْرفُهُ:
-تُكمِلُهَا الشَّمْسُ
وقَالَ غَيْرُهُ:
-يُكملُهَا الظِّلْ.
واللَّوْحَةُ المنقوصةُ العَرْجاءُ
تَرْنو للْعكَاكيز بأيْدينَا
وتبْتَسِمْ!

**ألوان**

مرْوَحَةُ السَّقْف تَدُورُ
وَبَيْتُ العَنْكَبَة السَّوْداء عَلَى قَلَقٍ
لكنّي لا أشْغَلُ بَالي بالسَّقْف
وأَسْتَقْرِىءُ مَا يَحْدُثُ في الظّلِّ
أرَى فيه البَيْتَ المَزْعُوم يَزُولُ
أرى فيه فراشاتي البيضَ لَدَى البَابِ
وأجْزِمُ أنّي أعْرِفُ لَوْنَ الرّيحْ!

**جرح**

حينَ انْدلَعَتْ من قبْر شهيد وَرْدَهْ
كَانَ الظُّفْرُ أحَدَّ منْ الفَاسْ
أنْشَبْنَا الظّفْرَ/ المخْلَبَ في الورْدَهْ
وَعَصَرْنَا دَمهَا في الكَاسْ
وتَحلّقْنَا ذئبًانا وكلاَبًا
أقْعَيْنَا نَتَنادَمْ
نَنْتَهِشُ اللّحْمَ المرْ
نتَلَهّى بالعَظْمْ
نَلَغُ الدَّمْ
ذَاكَ السُّمْ!

**منارة**

قَبْر الشَّهيد وَحْدَهُ
تَبيتُ فيهِ الشَّمْسْ!

**داجن**

و أخيرًا ألفَ النّسْرُ الأفْعَى
واسْتَعْذبَ كَسْرَ جناحَيْه وأفْعى
وتَعوّدَ أكْلَ خشاشِ الأرْضِ
وصَارَ الى غايَته يزْحَفُ إذْ يَسْعَى
والأفعى العَمْياءُ تصَغّرُ في عيْنيْه الشمسَ
إلى أنْ أصبحَ أعْمَى
يتلوّى في جُحْرٍ خربٍ
ويصلّي خشية أن تغويَهُ في الحلمِ غزالاتٌ ترعى
قلتُ لهُ:
- كيفَ تغيّرَ حالك يا نَسْرُ؟
فما سمعَ النّسْرُ ومَا أوْعى!

**باسم المرعبي***

# ثلاث قصائد

في غياهب لياليّ المتوحشة واصطفاق الأبواب والشبابيك في قلبي وجنون الستائر والقطط النائحة
في الريح، ألملمني من أطرافي وأصرّ دموعي وتهدّجي،
أشحذ ظلّ خربشة منك لدفتري الموقوف لتعنيف الريح
والغبار، ياجوهرة عمري الحطبي،
يا ينبوعا انبثق في صدأ أيامي
يا جمرة في ارتعاشة لغتي..
إنّ قلبي أكرة باب مهجور لم يمسسه أحد،
فافتحيني..
أنت السحر الذي يفتحني ويختمني
يا نبعي وحجارتي
اسقني، يا كأسي وساقيتي
خذيني إلى بركة انشداهنا لنحتفظ بشيء من رذاذ الحلم لنباهي به رمالنا
نقّطيني بربيعك لأعرّي الاشجار من غبارها،
قرّبيني من نجمة شفتيك الفاغمة، لأركض في مشارب حلمي يا محلومة قلبي

ياحليب الفراشة واخضرار الندى
يا ألوان رؤياي المشعّة
كم سأبكي في ضمور الحدائق وازرقاق أطرافي وسهوم هوائي وتخشّب لياليّ دون فجر يديك.

أنا بريد لا يصل وشرائح يختنق في مداه وانتظار ينتظر
هبّي من وردتك لتندثر الشوارع فيّ وتختنق رمالي على ساحل قلبي

هبّي من درسك لتنكسر زجاجة ذاكرتي المدرسية وتلتئم مرآة المراعي الزرقاء، وأعثر على اصبع
ريف خلف سياج المدرسة،

(*) شاعر مقيم في السويد.

أسألك، عشبا قصيرا وقميصا أنشره كالأفق
فأنا مرصود من الحجارة والرمل، من العاقول والسموم

خذي بيدي إلى هواء لم يمسّ
علّنا نقع على صورتنا في مرآته

**الكأس التي تديرها الصحراء**

كم أغفلت حنيني، مهدوراً يسيل، بعيدا عن ضوء أصابعك،
كم واريت ذكرياتي ورائي كالرمل، إلاّ انني في كلّ خطوة
اكتشف نهر يديك يمحو الكأس تديرها الصحراء
ويكتب موج أيامي



وفي كلّ نَفَس تصعد حدائقك إيذانا باشتعال الورود التي تذكرني بكسل أصابعي واندارجها في الغبار، بالرغم من صراخ الينابيع الذي يشبه صراخ الاشجار في الليالي التي تنقطع فيها الرسائل فجأة، فلا يبقى سوى دمع ينحدر تحت نجوم تحصي حنيني وأحلامي التي تهوي من السطح، فيما أسير في.. نومي ! !

**سيناريو : غياب**

الشخوص : غيابك وأنا
المكان : في أيّ مكان
الوقت : ليل - نهار
اللقطة : قريبة. كبيرة. بعيدة... إلخ
المشهد : مسافر - مقيم. قائم- قاعد. صامت- متحدّث.
نائم-مستيقظ، وحيد-مُختلط... إلخ
الحدث : أُسقَى غيابك فأطفحُ بك.

لمياء بلحاج

# قصائد مهرّبة

## بوح

يا لجمال البحر
كم أشعر بامتدادي
كلما أنشدت طفولتي
على مسمع الموج
أو أصغيت الى توهّج الصخر

## عشق

أن تكون عاشقا يعني
أن تتهيأ للموت في كل لحظة
دون أن تفقد صلتك بالحياة

## لقاء

إن كل لقاء
يمس جزءا من روحي
لم تمسّه من قبل

## سؤال

أكان بياض الليلة ساهرا عندك
كلا . . لقد كساك ثلج الأيام الفارغة
فأنت فجر تحتاج ورود الماء

## عذاب

لماذا قلت إني قد بلغت آخر الكلمات
يتراجع الخطو وتلتحفني الفجيعة
فهذا عذاب وحيد قد تلاشى سدى
وهذا بحر آخر قد تراجع زبدا

## حلم

يباغتني الحلم
فأنام كي أغتال اللّيل .

## موت

الموت
أن تستقيل من لفح الذاكرة
والحزن حياتك المنفى
وثباتك على نهاية الوهم

## غربة

جحيم هي الغربة ما بين روحك واحتمالي
ماذا لو طلع الغريق هنيهة
أغترف من تشظيه ركام الروح وهشاشة الجسد .

**جنون**

كم من الجنون يلزمني

كي أرسم على واجهة الليل موتي

ليس لدي نشيد أفرغه في مئذنة الوقت

لكني سأغرق في حطامي

وأكف عن الحنين شراهتي

**حب**

الحب جلادي

فماذا لو مشت الجنائز

خلف جسد ضاجعته الرتابة

وأنهكته المثل

**ذاكرة**

تمتد الذاكرة فارغة

كشجرة السرو مفتونة بطلعتها.

**خطر**

الخطر مازال يتربع المسافة الفاصلة

بين البدء والبداية

في مساحة الخطر الأكبر

**حيرة**

تعلّم الليل قراءة الضوء

وصرت أعلم غيب اللّغة

فمن يمنح الموت صرخة الولادة

ومن يمد للغريق كفن الحياة

**قلق**

أيامي أجهشت بالرياح

وليس لدي شهيق لتكبيرة الروح

ولا خشوع لصلاة الهباء

لكن القلق تخطّى ارتعاشة جسدي

وداهمتني الجثث

**شهادة**

الموتى لا يتكلمون لغة الأحياء

ولا يأكلون طعامهم

ولا يسكنون ديارهم

لكنهم كالأحياء

يشهدون على سقوط الإنسان

أ

وديع العبيدي

# أوراق طحلب بن دهشان

## الورقة الأولى

*إلى الشهيد محمد الدرّة*

من قال
انك سوف تصلب
وعلى حبالك سوف نلعب
من قال ان القلب يتعب
إن هذي النار . . .
هذا الشوق
يوما سوف يذهب
لا . . والذي عيناه في عينيك
شفتاه في شفتيك
كفاه في كفيك . . يبقى يتعذب
. .
لن ننسى طفولتنا
كي ننتشي قلقا
لا . . ليس غير القلب ملعب
يا طفلنا السحريّ . .
يا أيها المزروع بين نياط هذا القلب
يا جليد الحرف إذ ننديى له طربا
ويخرسنا السؤال بباب غربتنا
يأأيها المخلوق فينا قبل خلق القلب . . قبل الروح
قبل افتضاض ثمار جنتنا
قبل انهيارك عند مأرب
. . .
دع فوق أنهار الجباه السمر
جرحك وائتلق وطنا
يضيّعه الصغار على مشارفه
فتلقفه طفولتنا
وتغسله بماء القلب . .
تغسله بدم العين
ضيّعنا طفولتنا طفولتنا
وعدنا أشقياء
يقودنا قلق إلى الترحال
بين عواصم الثلج . .
. . . . .
. . .

## الورقة الثانية

*إلى الشاعر ابراهيم نصر الله*

إذا أنت لم تحترق
مرة مرتين
وتبكي على باب يافا
إذا أنت لم تجترح موعدا للرحيل
وتدمي شفاهك باب الدخول
وكيف تنسّق حزنك
بين احتفاء الجميع بأحزانهم
وأين ستجعل شعرك
في أمة كلها شعراء
دعوتك أدخل . . .
لأن القصيدة . .
مثل الهوية لكن بدون صور
كم من الحزن هذا الوعاء الذي هو أنت . .
كم من الموت هذا الزمان المثعلب
تعال استلبني . . تعال
تعال احترق في دمي واشتعل بندائي
لأني أراك
على باب يافا تقصّ التذاكر
وتنسى بأن الدوام انتهى منذ مدّة
سألتك ألا تكون هناك
فقد لا يرونك . .
نسيت . . . بأن المساء
توظّف عند الحكومة
وأصبح يستلم راتبا . . راتبين وأكثر
إذا سكّر الباب قبل الدخول
وأنت انشغلت بقطع التذاكر
رأيتك مثلي . .
توزّع همّك بين الجميع وتنسى هواك
توزع ظلّك بين الجميع وتنسى هواك
توزع موتك بين الجميع وتنسى
نساءك والأقربين
وسدّت على روحك الباب قبل الغروب
ولم تتعظ . . !

## الورقة الثالثة

الريح تسرق خطوتي
كون بلا كلمات
أنا عاشق
سدّت عليّ الأرض مهبلها
وحاصرني السؤال
كل مداخل الأرضين فاضت بالضفادع
كل مخارج الزمن المقيح تلتهب
هل جئت تطفئها؟
هل جئت تكسر لي قيودي؟
أم جئت تصنع غيرها؟
. . .
لم نزل نمشي بلا أسمائنا
والأرض
خارطة بلا كلمات
تعذبنا الشفاه
حشرجات تختنق
من أين تبتدئ الحكاية؟
أيّ حرف . . . أيّ سطر . . أيّ غاية؟
نحن غيرنا سني تقويمنا
الحرب لعبتنا! . .
واللاشيء غاية . . أو هواية
سدّت علينا الأرض مهبلها
فتفجّر السرطان
كل جزائر الأرضين فاضت بالضفادع
لم نزل لم نكمل السطر . .
ومازلنا بدون عيوننا نمشي
فتخذلنا النهاية!! . . .

## الورقة الرابعة

لعلّ طريقا تأخر
في غبش المستحيل
سيتركنا في رواق العصور
ليمضي إلى أمة من جليد
فيكسر في دمها بأسنا
ويجعلنا مضغة..
دوما هو الدرب..
قلت لكم دوما هو الدرب
ونحن
بدون ملاءتنا
واللحى والتسابيح جئنا
بدون السيوف وخيل مطهمة والحديد
حصاران في الروح
أما على شفة باردة
وأما له غصّة في الفؤاد
فما تشتهي يا فتاي..
وأي التعاويذ أجمل
في احتفال الرماد
وفي كل يوم لنا سكرة وحصار جديد
حلو هو الحزن
مثل الحقيقة
تأريخه ضارب في الحضارات
وشهقته أطرى من المستحيل
حلو هو الحزن
دعنا سكارى...
ستأخذنا الريح من يدنا
بعد أن تغلق كل العصور دكاكينها
تجردنا من تقاطيعها والعتاب نعيد اكتشاف مقاماتنا
والأغاني القديمة والتواشيح ونتتظر
عوْدَ امرئ القيس من قيصرا

## الورقة الخامسة

هذا قطار العمر يمضي
ماالذي يبقى سوى
برد المحطات وصيد الذاكرة
ما الذي يمكن أن يجمعنا
أو فلنقل.. نجمعه
في المقعد الخلفي قرب النافذة
أية معجزة محتملة
ستصكّ الصمت في
دهليز تلك القاطرة
يالها من رحلة مفجعة
تركتنا.. نتأسى.. نتقصى..
إثرها في الهاجرة..
نجعل آلامها.. أفراحنا
ونمنّي النفس منها-حاضرة-..!
قست الأقدار في أعمارنا
وبقينا-رغمها-
نلوي لجام الذاكرة!..

مجدي بن عيسى

## مدائح النبيل الأقرن
## (طس الأزل والإلتباس للحلاّج)

20

طُوبى
للواقف بين السَّجَدَةْ
في ليل الأرض أضاء سبيلي
وأراني هُدَايَ بكفٍّ وَجِلَةْ.

21

لم يفتنّي
إذ أغواني بغَلَّته
ووجدت هداهَ على الأرض ظَهيرا
قد أوفى الوعدَ ومدّ لي الأسبابَ
وما يَعِدُ الغاوون غُرورا.



22

الشرّ المغلول بأصفاد الحكمةْ
الشهوة والنهم المشبوبُ عطاياهُ
والنقص هو النعمةْ

23

قد زاغتْ
في الآفاق بصائرهُ
وتكبّدَ في الغيِّ عُتيّا
لكنّه أبصر في ليلِ ضَلاَلَتِهِ الحقَّ
وأدرك علْما مخْفِيّا.

منصف الوهايبي

# معرّة النعمان

## (تصويب)

أنْتَ لَسْتَ بأوّل من يظعنونَ
إلى الأرْضِ عَارِيَةً . .
أنْتَ لستَ بآخرِ مَنْ شامَ فيها البروقَ
كَوَاذبَ (أيّانَ تُمْطِرُ؟ والأرْضُ قَدْ
جُلِيَتْ شَمْسُهَا؟!)

***

أبَدًا . .
نحنُ نجلسُ في مَوْتِنَا
أتُرَاني أجَاذِبُهُ
فَأكُونَ لَهُ؟
أمْ تُرَاني أدَافعُهُ- كُلّمَا هَمَّ بي-
فَأكُونَ عَلَيْه؟
جَسَدٌ قُدَّ مِنْ طِينه . .
واليَدَان جَنَاحَانِ مِنْ وَرَقٍ يَابِسٍ . .
فَبِأيّهما أنْتَ تَعْلُو إليه؟!

***

كَانَ لي في المعرّة أنْ أتَعَلَّمَ:
كيفَ تكونُ لعَيْنَيَّ عَيْنَان . .
حتّى أرَى زَهْرَةَ الأرْضِ في زَهْرَة الثّلج . .
حتّى أرَى دُمْيَةَ الرَّمْلِ في دُميةِ المِلْحِ . .
كَيْفَ تكُونُ لسَاقَيَّ سَاقَان . .
حتّى أطيرَ الى طَرَفِ الوَقْتِ . .
أوْ أتَعَقَّبَ قَوْسَ الصَّدَى . .
لِيَدَيَّ يدَان . . .
فَأكْتُبَني . . وَأدَافعَ مَوْتِي- متَى يَأتِني-
أوْ أدَاريه مِنْ خَجَلٍ بِهِمَا!

***

أنْتَ لَسْتَ بأوّل من يَظعَنُونَ إلَى الأرْضِ . .
لَسْتَ بآخرِ من شامَ فيها البروقَ . .
سَحَائبُ يأتينَ - والصّيفُ لَمَّا يجئْ - رِقاقًا
ويمضينَ- والصّيفُ جَاءَ - إلى حيثُ يمطرنَ . .
قُلْ : أيُّ شيءٍ يُرَدُّ إلى أصْله؟!
أيُّ بَابٍ سَيُفْتَحُ للواقفينَ بِه؟!
جَسَدٌ في التّرابِ عليه يدورُ الفَلَكْ
ويدُورُ به . . فاطْرُقِ البابَ من داخلِ البيت ما جئتني
رُبّما انفتَحَ البابُ لِيَ . . رُبّما انفتَحَ البابُ لكْ!

# كثير هذا القليل (1)

## مديح الوجود / تجويد المديح

**عمر حفيظ**

لابدّ من الموت والفراق والحزن والألم... لابدّ من أنثى شاردة نراها مرّة واحدة ثم تختفي لتظلّ في مقام الحلم... لابدّ من صداقة قاتلة... لابدّ من رسم دارس... لابدّ من الرّصافة والجسر.. : لابدّ من هكسوس يجيؤون من غابر التاريخ... لابدّ من مشهد رقص حول النّار ومن جنديّ يأتي من شمال أكتشف حديثا ليقصف قلعة أور ومابقي من أحلام بابل... لابدّ من قبر وشاهدة وشراب الشيكران وورد وحلم وفصول أو أسطقسات.

لابدّ من هذا وأشياء أخرى ليكون الشعر، ولابدّ من وهم أو أمل ليكون الوجود.

لابدّ إذن من هذا وذاك ليكون الشعر وجودا بالمعنى الانطولوجي وليكون الوجود شعرا بالمعنى التخييلي، إذ ليس بين الوجود والشعر حدود إذا أدركنا أن كليهما امتداد للآخر وإنشاء له على نحو مغاير، ففي فوضى الوجود والأشياء ونزيف الزّمن تنشأ القصيدة ممسكة بلحظة ما تجعلها نواة تنسج حولها وجودها الشعريّ، وفي فوضى القصيدة وتداخل عناصرها ومكّوناتها وحفيف اللغة ينشأ الوجود مخاتلا له ألف لون وصورة، نعرفه فنألفه ولكّننا سرعان ما ننكره لأنه لا يرد علينا إلا ليقلقل طمأنيتنا ويخلخل سكينتنا ويتركنا نهبْ السؤال والحيرة... وذا هو بالضبط شأن هذا الكتاب الشعري الذي بدأه صاحبه باعتذار (2) وأنهاه بالوهم(3)، ومن الاعتذار إلى الوهم استوى الشعر قولا تعدّدت فيه الصور والأساليب، وغامت فيه الحدود بين الذات المتلفظة في القصيدة والشاعر محمد الغزي وتراكبت العلامات السردية في بعض النصوص حتى كادت تحوّلها إلى قصائد قصص، وتداخلت المعاجم فما عدنا ندري أنحن إزاء ناسك زاهد يعشق حدّ الجنون ويكاد يعمى من البكاء أم نحن إزاء أبيقوري لا يرى معيارا للحقيقة غير الإحساس الذاتي ولا يخاف الموت لأنه أدرك السّر، سرّ الوجود فلم يبق للموت شيئا :

إذن ما الذي سوف يغنمه موتنا
بعد حفل الحياة الجميل
فهاهي أرواحنا أكلت كل أجسادنا
ولم تبق للموت إن جاءنا

غير هذا القليل - ص (15)-

إننا إزاء كتاب شعري يحوي ثمانية وعشرين نصا (28) متفاوتة في الطول والقصر، مختلفة في الكون والأثر والمرجع متعّددة الوجوه والأصوات، توهم بالتباين والاختلاف ولكن الخيط الناظم لها واحد، هو نفسه، إنه الوجود موضوعا للقول وشكلا له، فإذا هي نصوص يرجّع بعضها أصداء البعض الآخر، وهي جميعها تردد نصوصا أخرى منها ما نعرفه ومنها ما لانعرفه ولكن الثابت أنها جامعة بالمعنيين البسيط والنقدي.

### 1) الوجود موضوعا للقول أو مديح الوجود

ليس ثمّة قول، على ما بين الأقوال من ائتلاف واختلاف، غير موصول بالوجود في صورة من صوره المتعددة، فالوجود موضوع قول مذ كان القول، ولعلّ أكثر الأقوال احتفاء بالوجود هو القول الشعريّ، وإذا كانت الأقوال الأخرى جميعها (العلمي، الديني، الفلسفي، الايديولوجي...) تحرص على المطابقة بينها وبين الواقع أو الايهام به أو تغييره... فإن القول الشعري هو الحيّز الوحيد الذي يرى فيه الإنسان ذاته الحميمة ويعبّر من خلاله عن دهشته الذاتية الخاصة، ففيه يتم الاحتفاء بالمحتجب ويعاد تركيب الصور وتسمّى الأشياء والعناصر تسميات جديدة تمحو ثقل الأسماء القديمة فيزول غبار الألفة القائم بيننا وبين تلك الأشياء والعناصر، ذاك الغبار الذي يعمينا عن جمالها ويسجننا في حدود صورها الأولى فيذهلنا عن تحولاتها وفعل الحياة فيها...

إنّ القول الشعريّ يطمح دائما إلى المطلق وإن تعلّق بالحادث والآني، ويروم معرفة الأبديّ الإنسانيّ وإن اتّصل بالفرديّ والذاتيّ، ولعل هذا بعض ما عناه من فضل الشعر على التاريخ أو الفلسفة (4) فلولا الشّعر لكان إحساس الإنسانية بما تعانيه الحياة من نقائص أعظم، بل لكانت النقائص أكثر وأفظع وأعنف... إن الشعر يحاول دائما أن يرفع الحجب بيننا وبين الجمال المخبأ في العالم وأن يذكّرنا بأنّ إقامتنا على الأرض.

تستحقّ من العناء ما يزيل عن الوجود صخبه وعنفه وغباءه، ويبدو أن الغزّي على وعي تام بهذه الوظيفة المعقودة للشّعر، مذ كان الشّعر، وقد حرص - أي الغزّي - على تحقيقها في نصوصه السّابقة ولعلّه أحرص عليها في هذا الديوان

الجـــديد، يقـــــول في الوصــــيّــــــة :

ابتهج بالحياة
ولا تحفل بوصيّتنا الباطلة
نحن نؤنا بأعباء حكمتنا
وأضعنا صواب ضلالتنا
ولم نستدلّ السبيل
فلا تقفُ خطواتنا
وتشبّث بغفلتك العاقلة - ص (8) -

مدار الكلام في هذا النصّ على ثنائية الأمر والنهي ولنا أن نفهم من ذلك أن المتكلّم ليس معنيا بالحديث عن نفسه فحسب وإنما هو منشغل كذلك بالمخاطب (أنت) يريد أن يجعل منه الآخر المختلف، لا الآخر المماثل ولعلنا لا نجانب الصواب إذا قلنا إن الذوات المتلفظة في القصائد لا تدعو إلى الاختلاف عنها بقدر ما تدعو إلى مشاكلتها أو التماهي معها وهنا يبدو الشاعر صوتا منفردا حريصا على التمايز وجريئا يروم استرجاع سيرة أجداده الذين سمّتهم العقلية الأصولية / الفقيهة الشعراء المجّان، فهو يكره أن يقيم الإنسان في سجن الانضباط الكاذب وأن يحيا بذاتين منفصلتين متصارعتين، ولعل بعض وظائف الشعر تذويب المسافة بين الكائن والوجود فإذا كان الزمان والمكان متحولين باستمرار، يؤكدان للإنسان عجزه ويذكّرانه بالغياب والمحو والموت في كل لحظة، فإن الشعر هو الصوت الوحيد الذي يمكنه أن يهزم الموت وأن ينشئ الثابت الدائم من الأزمنة أو الأمكنة وأن يتخيل الخلود ويشتق له رموزه من الفاني والدائر، لذلك أنشأ الغزي ثنائية أخرى تنضاف إلى السابقة طرفها الأول قد تشكلت صورته وتحددت ملامحه من خلال ما أسند لنفسه من أفعال في صيغة الجمع (نؤنا، أضعنا. . .) وما نسب لذاته من أسماء منعوتة أو مضافة (وصيتنا الباطلة، صواب ضلالتنا. . .) واللافت هو أن الهوية التي حددها المتكلّم لنفسه هي هوية الساخر من جد الحياة الآيل كله إلى عبث والنادم على ما فات والمتحسّر على المستقبل، في حين أن هوية المخاطب (أنت) ظلت طي الاحتمال تنتظر أن تتحقق بحسب ما سيكون من امتثال للوصية أو عدمه، والوصية في الواقع، ناسخة ومنسوخة وهما متقاطعتان من خلال ما اجتمع في المتوالية الشعرية من متباعد ومتنافر :

**ابتهج بالحياة**
ولا تحفل - بوصيتنا الباطلة
نؤنا - بأعباء حكمتنا
أضعنا - صواب ضلالتنا

إن معنى المقابلة ثاو في هذا النص من السطر الأول إلى السطر الأخير وهو ظاهر وضمني ثم إنه متعدد المستويات، إذ المقابلة قائمة بين الضمائر (أنت- نحن) والأزمنة (الماضي - المستقبل) والموصوفات وصفاتها، وقد جرى الوصف بطريقتين مختلفتين فهو صريح مرة وضمني مرة أخرى.

-مركب نعتي- وصيتنا - الباطلة = بطلان وصيتنا [وصف صريح]
موصوف صفة

-مركب إضافي أعباء - حكمتنا = حكمتنا الثقيلة /المرهقة [وصف ضمني]
صفة موصوف

-مركب إضافي صواب - ضلالتنا = ضلالتنا الصائبة / الجميلة [وصف ضمني]
صفة موصوف

ولا شك أن هذا التعدد في مستوياته المختلفة سيساهم في توسيع التخييل للإغراء بالحياة والتهوين من شأن الحدود والخانات القاتلة التي قد يحشر فيها الإنسان نفسه فالوصية - وهي كثيرا ما ترتبط بالمقدس لا بالمعنى الديني فقط وإنما بالمعنى الاجتماعي كذلك إذ تتصور العرب أن الوصية سميت وصية لاتصالها بالميت (5) تفقد قداستها في نعتها بالباطلة ويستحيل اختراقها فعلا وجوديا يستمد جلاله وحرارته من الوعي بها والتمرد عليها في آن معا. وقد أنشأ الشاعر ما به يشرع لذلك فالحكمة في معانيها المتعددة (العقل، الحصافة، تدبير الحياة، معرفة الصواب. . . ) تصبح في منطوق النص عبئا ثقيلا وإثما وباطلا وضلالا بل إنها تصبح ضربا من ضروب الموت الذي يعطل اللذة وينفي كل جميل ونافع فلا يبقى غير العدم حقيقة آكلة أكولة.

إننا إزاء نص شعري ينشئ رؤية للوجود مخصوصة لها بقديم شعرنا العربي نسب يصلها بأسماء عديدة لعل أشهرها أبو نواس الذي لخص تلك الرؤية في بيت واحد من الشعر :

دع عنك لومي فإن اللوم إغراء
وداوني بالتي كانت هي الداء

ولعل الطريف في هذه الرؤية القديمة هو خروجها المطلق عن إجماع قسري قائم على الاستلاب لا على الحرية، فبصرف النظر عن الموقف الأخلاقي من أبي نواس وإضرابه، لابد أن نشير إلى أن الخلفية الثاوية وراء القول إنما هي خلفية فلسفية تكشف عن وعي بحالة الاستلاب التي يعيشها الإنسان في هذا الوجود واللافت هو أن الوعي الحاصل ليس ذلك الوعي المستكين الذي قد يخذل نفسه بنفسه فيتراجع ويعلن توبته ويزهد في الدنيا، وإنما هو وعي مقترن بالرغبة في المقاومة وتحقيق السّعادة بما تعنيه من تناغم بين الذات والوجود ولو في حيز زمنيّ محدود، ولا نتصور أن الغزي وهو يدعو إلى الاحتفاء بالحياة / ابتهج بالحياة /دعوة صريحة عارية من أي ترميز، غير واع بأنه يؤسس لمقولة الإنسان المقيم في الأرض على نحو شعري، إذ من معاني تلك الإقامة أن يستمتع الإنسان بكل شيء، حتى بالألم، قبل أن يدركه الموت ولئن بدت الأشياء - في الوجود / واقعا معيشا والوجود / نصا شعريا- متعددة متنوّعة فإنه يمكننا أن نردّها إلى المفرد أو المثنّى فهي مشتقة كلّها من الإسطقسات الأربعة تحفظ سرّها وتذكّر برؤية وجدانية للكون، وهي تنويعات شتّى على معنيين اثنين يتّحدان مرّة وينفصلان أخرى هما اللّذة والحبّ، ولئن بدت تلك الأشياء متباعدة من جهة حضورها أو ظهورها في الزمن، متنافرة من جهة صورها وهيأتها فإن إحساس الشاعر بالزّمن هو الذي ينتظمها ورؤيته للحياة هي التي توّحد بينها واللافت هو أن الغزي

بقدر ما يخاتل اللذّة في لطف ويروم اقتناصها في كل لحظة فإنه يجمع بين مصادرها وأنواعها وأشكالها، غير عابئ بتلك الخانات التصنيفية الفاصلة بين المقدّس والمدنّس أو اللّطيف والكثيف أو الزمنيّ والآنيّ، يقول الشّاعر في قصيدة الأرض:

قل : الأرض فتنتنا
فإن يتوقّ ضلالتها أهلنا
فنحن الغويين لن نتوقى
فإذا لم نهمّ بكل مباهجها
ولم نترنّح من السكر في ليلها
ولم نوقظ النائمين
فقل ما الذي من لذائذها قد تبقى
- ص (14) -

ويقول في قصيدة سؤال :

سأل العبد : لمَ استأثرت بهذا الخلد حبيبي الخالق
وكتبت الموت على المخلوق
فأجاب اللّه :
إذا كان العبد حبيبي العاشق
فعلام يخاف لقاء المعشوق - ص (16) -

لعلنا لا نحتاج إلى الوقوف طويلا عند هذين الشاهدين وبيان اختلافهما من جهة المعجم والرؤية والمرجع، فالحوار في الشاهد الأول بين غويين ← (الغواية / المدنّس) فتنتهما الحياة فهاما بها هيام اختيار يكشف عن إرادة اللذة في صنوفها المختلفة فقد جنح الشاعر إلى الإجمال دون التفصيل (منازل صبوتنا، بكل مباهجها، لذائذها) ولنا أن نقول في إجماله هذا أنه يخشى إذا فصل أن يسهو عن لذة فلا يذكرها أو يحصيها فيفوته طعمها أو أثرها، لذلك كان الإجمال لما فيه من حرص على الاحاطة بكل شيء على مابين الأشياء من ائتلاف واختلاف.

وإذا كان شأن الشاهد الأول هو ما ذكرناه فإن شأن الشاهد الثاني مختلف إذ الحوار فيه بين مخلوق وخالقه / بين العبد وربّه ←(عبودية / تقديس) ومدار الكلام فيه على الموت، باعتباره فعلا وجوديا غامضا ومربكا ولكن الشاعر الحريص على التهوين من شأن الغموض الذي يلفّ حدث الموت، ينزاح إلى الحديث عن العشق، فنجد أنفسنا إزاء المعادلة التالية:

- العبد : عاشق ← اللّه : معشوق
لا لقاء بين العاشق والمعشوق إلا بالموت
= الموت / عشق

والطريف أن خلاصة هذه المعادلة تتوزعها دائرتان : دائرة التصوف الإسلامي وهذا واضح من منطوق النص على الأقل ودائرة أخرى هي دائرة الحبّ الذي أصطلح على تسميته بالحب العذري والجامع بين الدائرتين أن الموت في كلتيهما جسر للعبور إلى فضاء المعشوق المتعالي عند المتصوفة أو المنيع عند العذريين. وقد أنشأ الغزي صلة لطيفة بالموت فهو يؤاخيه ويحاوره على نحو يشي بأن الوحشة والرهبة اللتين تسكنان الصدور وتذيبان القلوب قد زالتا بين المتحاورين (الشاعر والموت):

إذا جاءني الموت مستخفيا
ورآني في زرقة الليل محتفلا
استزيد ندامايَ بعض الشراب
سيطرق مستحييا
ثم يخرج مرتحلا
ويغلق بابي.

إننا إزاء نص يجمع في زمنه بين آن التلفظ والمحتمل / المستقبل (إذا) والخطاب فيه مؤجل لم يتم بعد، ولكن إلى متى سيدوم هذا التأجيل، فثمة أشياء تؤجل ثم تلغى أصلا وأخرى تؤجل إلى حين ونظل في حكمها ومن هذه التي تظل مؤجلة ولا تضل طريقها إلينا، الموت هذا السيد العظيم الذي يحاوره الغزي ويحوله إلى كائن لطيف حيّيّ يؤله أن يقطع على الشاعر لذته وإحساسه بأنه - أي الشاعر - والشعر والوجود عناصر تجربة واحدة قوامها الوجدان باعتباره قوّة إبداعية تذوّب تلك العناصر وتصهرها على نحو يوهمنا بالكمال والاكتفاء بذواتنا، ولاشك أن هذه اللحظة المستحيلة هي لحظة السعادة بأي المعاني أردت؟

إن اللذة هي الشيء الوحيد الذي يحمينا من الإحساس بالهجر أو تخلي العالم عنا، وإن تواتر الدعوة إليها والاحتفاء بأسبابها يؤكدان أن الغزي شاعر تجربة وجدانية بالمعنى النبيل للوجدان لا بمعنى الهشاشة أو الوقوع تحت سيطرة الانفعال السلبي اللامحدود.

### 2) الوجود شكلا للقول أو تجويد المديح

كلما جرت على ألسنتنا كلمة "الوجود" تزاحمت في الأذهان المعاني وتعددت وكل معنى ينشئ صورة مخصوصة وكل صورة كيان قدّت عناصره من كل الأشياء عظيمها وحقيرها ومن الذات المتكلمة الكاتبة التي تتحول باستمرار حسب المقامات والأحوال، لذلك فليس من المجازفة أن نقول إن الوجود بمعنى ما، هو كيفية شعورنا نحن بالحياة وإحساسنا بالزمن، وتلك الكيفية إنما هي أيضا كيفية في القول تقصد لمّ الشتات ونظم المختلف والمتباعد المتنافر لإضفاء معنى على الحياة وإنشاء ما به نبرّر وجودنا في أحواله المختلفة وإذا كان الأسلوب كلمة مشتقة من Stilus التي تعني المثقب الذي يستخدم في الكتابة، فإن الوجود هو المثقب الذي لا تخطئ العين آثاره فينا، ولعلنا لا نحتاج إلى قرائن كثيرة لنقول إن الوجود، بما هو كيفية إحساس بالزمن والأشياء، يتراءى في ما نكتب بأشكال مختلفة ولا شك أن هذه المسألة بالذات هي التي تبرر تنازع المذاهب النقدية وتجاذبها النص الواحد وهذا يعني أن الكتابة وإن كانت مفارقة للوجود /المعيش فإن أصداءه فيها لا تكف عن الحضور إذ ليست إيديولوجية/ فكرية ونفسية/ وجدانية، ومن تلك البنى ما هو زماني ومنها ما هو آني، ومهما يكن من اختلاف بين الزماني والآني فالثابت أنّ كليهما ترجيع لتجربة الإنسان في الزمن/ الوجود وقد بدا أن الغزي يعاني من هذه

الفوضى العظيمة التي تطبق على الوجود وتكاد تحوله إلى جحيم ولعلنا نجد في قصيدة الأسماء، (ص 61) المهداة إلى حسونة المصباحي، من الشواهد ما يحقق ما ذكرنا آنفا، ولو لا خوف الإطالة لأوردناها كاملة، ولكن تكفي بعض المقاطع.

يقول الغزي :

حملة الأختام الملكية
الشعراء المتسقطون أخبار الوردة في الشتاء
الأسطقسات الأربعة
ماء الرغبة في ترائب النساء
الألف السارية في الحروف سريان الواحد في الأعداد
حمار سانشو في سهوب إيبريا
جسد المرأة المندى بعرق الرجل
مناحات البابليات
دهشة آدم أمام الكون
بنات نعش
عينا الطفل المغمضتان ساعة الولادة
تباريح المتنبي في شعب بوان
غرائزنا المنحدرات من ليل السلالة
ما تعللنا به حين رجعنا خاسرين
المرأة الملقاة كالصدفة على ساحل الرجل
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . (6)
أولئك هم الذين يفدون على القلب
حين نرجف في الليل من الوحدة

لقد تناثرت الأسطر الشعرية، في هذه القصيدة، وانتفت بينها الروابط الشكلية على الأقل فكأن الجامع بينها هو الانفصال/ الانفعال وكأن الذات المتكلمة تعاني هذا الوجود تشقى به إلى حد يصل حالة من الهذيان / الجنون أو العجز عن الكلام إذ ليس الفراغ الذي هو أصل في النص إلا تمثيلا نلوذ به حين تصيبنا الدهشة القاتلة.

إن هذا النص - على ما تم فيه من حذف خوف الإطالة - ليس إلا صورة ترّجع ما في الوجود أو الحياة من فوضى ظاهرة على الأقل إذ من العسير أن نهتدي إلى الخيط الناظم للعناصر في هذا المقتطع، منذ الوهلة الأولى إذ ما العلاقة بين حملة الأختام الملكية وحمار سانشو في سهوب ابيريا؟ أو ما الجامع بين ماء الرغبة في ترائب النساء وبنات نعش؟ وما الذي تعللنا به حين رجعنا خاسرين؟

لقد ذكرنا الشاعر العناصر أو الأسطقسات الأربعة (الماء والهواء والنار والتراب) وأومأ إلى ما بينها من شوق عارم وعدّد الصور وفصّل الوصف حينا وأجمله أحيانا أخرى وأجرى الكلام كله في تراكيب اسمية فانتفى الزمن المحوّل للصور والهيئات ولم يبق إلا الأسماء المشكّلة للوجود ونظم ذلك كله في خيط سري هو خيط الحضور الآن وهنا، وليس الحضور إلا نقيضا صريحا للغياب كمناقضة الإسم للفعل إذ الفعل تحوّل وصيرورة ووجود آيل إلى الفناء في حين أن التسمية إنشاء وخلق وتعطيل لفعل الزمن، ولكن ما الذي ينشئ الحضور الدائم في عالم الغياب المستمر؟ وماالذي يمكنه أن يكون قيافا لا يخطئ (القيافة) في الصحراء؟ في ليل الوحدة؟

ليس لنا أن نتأول لأن النص صريح حد الإدهاش :

أولئك هم الذين يفدون على القلب
حين نرجف في الليل من الوحدة

هو القلب مشكاة أنوار يضيء الوجود فتتنادى عناصره وأشياؤه على اختلافها وتنافرها وتباعدها في الزمان والمكان وتتألف كلها في لحظة شعورية/ شعرية واحدة هي لحظة الوحدة لتحولها إلى لحظة للعدد والكثرة فمن الوحدة إلى الاتحاد ومن المفرد إلى المتعدد، ولعله من الجائز لنا الآن أن نقول إن فوضى الكلام الظاهرة المشاكلة لفوضى الوجود ينتظمها القلب مثلما ينتظم فوضى الوجود "الواحد بالاسم الكثير بالمعنى (ص62 س1) فليست تلك الصور التي تبدو متنافرة إلا تجليا لهذا الواحد بالاسم، الموجود بذاته ولذاته تفيض عنه الأشياء فيضا لا حد له فيستعصي أمرها على العقل الذي لا يعي إلا الموت ويهون على القلب الذي حوله الشعر إلى راع للوجود يحنو على الماضي فيراه حاضرا وينفي الحدود بين الحيواني والإنساني والأسطوري والنباتي والتخييلي فيعيدنا إلى لحظة البدء، إلى عصور هزيود أو هسيود الخمسة، تلك العصور التي كان الناس يعيشون فيها، في نعيم كما الآلهة لا يعرفون الهموم ولا الأعمال ولا الأحزان، وكان الموت الذي يحل بعد حياة مديدة شبيها بالنوم الهادئ الوديع... وكان الآلهة أنفسهم يأتون (إلى الناس) طلبا للنصيحة... إلى أن حل العصر الأخير (الخامس) وهو عصر الحديد والجنس البشري الذي غادرت فيه ربتا الوجدان والعدالة الناس وطارتا في ثيابهما البيضاء إلى الأولمب العالي حيث الآلهة الخالدون ولم يبق للناس سوى المعاطب القاسية وليس ثمة ما يحميهم من الشر(7).

ولئن كان الغزي قد حبس نفسه في موضوع بعينه وهو الاحتفاء بالوجود والتغني بمباهج الحياة ولذائذها، من لذة الشراب في قصيدة سكر إلى لذة التمني (عودة الأخت الميتة) في قصيدة الشتاء- ولئن بدا حريصا على شحن نصوصه كلها بطاقة وجدانية كشفت عنها المعاجم المتداولة كمعجم العشق والجسد وما يتصل بهما (العاشقون، القلب، فتنتنا، مباهجها، المعشوق، مخدع أمّي، هتفت ليدخل مولاي إلى جنته، ...) ومعجم الطبيعة في مواسم خصوبتها ونمائها (شميم العشب، حبات البرقوق، انشقت حبات التين، رائحة النخل، أكلات الوديان..) لئن كان ذلك كذلك، فإن اللافت هو تنوع طرائق الكتابة وتعددها والجنوح إلى الاقتصاد في اللغة بتقصير المسافة بين النص /التجربة اللغوية/ المتخيل من جهة والواقع/ المرجع والمتلقي من جهة ثانية فضمور التشابيه والاستعارات والزهد في المجاز بأنواعه والتهوين من سلطته، من الشواهد التي لا تخطئها حتى القراءة الأولى العجلى. فكأن الغزي يحرص على أن يضع المتلقي في خضم التجربة وأن يجعله من ثوابتها لأنه يعي أن لا

وجود لمسافة فاصلة بين الكائن والوجود فالإنسان موجود / في / الوجود لذلك فإن المجاز بألوانه المختلفة والتشبيه بأنواعه المتعددة وكل الحيل الكلامية الأخرى التي يتوسل بها الشعراء قد تصبح وسائل تبعيد لا تقريب. فمن يعيش في الوجود لا يحتاج إلى وسائط من هذا القبيل لتوصف له التجربة وإنما يحتاج أكثر إلى اكتشافها، والإكتشاف لا يكون باللغة بقدر ما يكون بالجسد، لذلك بدا الغزي حريصا على أن يجعل نصه كونا من الأشياء لا من الأصوات، وليس ذاك الكون من الأشياء إلا ترجيعا لهذا الكون الذي نخوض فيه تجاربنا كلها - ماعدا تجربة الموت التي تبدأ في المابين لتنتهي إلى نفي الإنسان - (8) بلا توسط أو بحاجة ضئيلة إلى اللغة ولا شك أن الغزي يعي هذا أو يحلم على الأقل بتخفيف الوسائط :

لا تحسبوا التشبيه يدني رسمه
حاشاه أن يدنيه منك مشبّه
إني عن الأشياء أنضو رسمها
فأنزّه الأشياء حين أشبّه

يقوم هذا الشاهد المقتطع من نص "لم يدرك العشاق" على مقابلة بين المتلفظ أنا والمخاطب (أنتم) وبينهما ترسم صورة المعشوق على نحو حدسي حتى كأن هذا المعشوق لا يوصف لأن الوصف لا يحويه، وإنما هو معشوق يفيض عن الكلام وعن الصورة والتمثيل. . . إنه معشوق حلم : فهو الله وهو الشعر وهو تلك المرأة الشاردة وهو الدنيا. . . بل لعله ما لا نعرف أحيانا، والطريف في المقابلة التي أقامها الشاعر هو أن المتكلم في النص قد أنشأ قطيعة وقلب كل المعادلات المألوفة آن التلفظ :

لم يدرك العشاق قبلي أنه
شرك إذا ما شبه المتوله (ص30)

وهذا يعني أننا لم نعد إزاء كلمة / أصوات وإنما صرنا إزاء كلمة/ فعل :

- قطع بمعنى التأسيس لمرحلة جديدة تنبع عنها كلمة شرك بما يحيل عليه من مدنس وما تستدعيه مقابلها وهو مقابل مقدس : إيمان.

والتأسيس لمرحلة جديدة إنما هو في النهاية تأسيس لرؤية جديدة للذات والكون والشعر ولذلك فليس غريبا أن تجرؤ الذات المتلفظة على قلب المعادلات المألوفة :

أنضو عن الأشياء رسمها.
أنزّه، حين أشبه

إن المتكلم في هذا النص تائق إلى نزع الأقنعة والانصهار في التجربة بلا واسطة تحقيقا لحلم طفولي قديم هو الحلم بالعودة إلى البدايات، إلى الكون في صورته الأولى قبل أن يتجزأ ويتناثر ويتكاثر ويتبعثر وتبدأ رحلة الغربة والاغتراب. ولعل الإنسان لم يشرع في التشبيه إلا بعد أن اغترب وأصبح يفصل بين ذاته والوجود فاستعصى عليه الكلام لأنه الوحيد الذي يتكلم وما حوله صمت عظيم فلم يقدر على التواصل والتناغم مع ما حوله كما أنه لم يقدر بعد على الإنصات إلى الصمت المطبق على الكون وفهم دلالاته. ولعلّ بعض وظائف الأدب عامة والشعر خاصة إنطاق الصمت وإفهام المتكلمين ما يقوله الصامتون.

إن إحساس الشاعر بالأشياء وتعبيره عن ذلك بقوة تعوّل على مافي اللغة من طاقات عاطفية وانفعالية هي جوهر الشعر عنده، ولعلنا نجد في نص بعنوان اللغة ما يشير إلى أن الكون بأكمله قصيدة تنتظم من فوضى العناصر والأشياء بواسطة لغة، ليست أصواتا اتفق عليها الناس فصاروا يعبرون بها عن حاجاتهم، وإنما هي كيفيات للحضور في هذا الوجود، هي الفعل يسري في الذات والزمن معا :

لغة الزهاد المخمورين
لغة الشماسين بليل الأديرة الأولى
لغة المشائين
والحكماء المعتوهين
لغة القطة تعوي في ليل غريزتها
لغة الأنثى المختضة في ماء أنوثتها
لغة الذكر الحارس نار فحولته
هذا شعر الكون الأبقى (ص54)

تتحوّل الاصطلاحات وتنحلّ الاتفاقات، بل قد تضيع الأصوات أصلا فنغرق في الصمت، ولكن يبقى الشعر نسيج عناصر اختلفت فائتلفت ولا شك أن هذه الخلفية هي التي جعلت الغزي يحتفي بالوجود أكثر من احتفائه باللغة، فالجامع بين تجارب الزهاد والشماسين والمشائين والحكماء المعتوهين هو التهوين من الألم والهزء بمصائب الدهر وتقلباته، ولعله من المفيد أن نقول إن تجارب هذه الفئات لا تحتاج إلى اللغة لأن اللغة لا تقولها كماهي، وأنّى لها ذلك. وإنما هي محتاجة أبدا إلى من يتمثّلها بالاحساس حتّى لا تقف اللغة الواصفة عازلا يخفف من حرارة التجربة وجيشان الروح والوجدان، فشتان بين العاشق المجنون المتحدي والمتحدث الواصف وإن جوّد الحديث والوصف ولعل وعي الغزي بهذا الفرق هو الذي جعله ينتقل في مرحلة ثانية من النص إلى استحضار لغة أخرى، لا تحفل بالكلام ولا تطمئن إليه لما فيه من خداع ومخاتلة، لأنه ظاهر وباطن ووجه وقفا :

لغة ← القطة تعوي في ليل غريزتها
لغة ← الأنثى المختضة في ماء أنوثتها
لغة ← الذكر الحارس نار فحولته

إن اللغة في هذا المقام هي لغة الجسد يتوحّد بالحياة ولغة الوجود يسري في الأجسام (القطة، الأنثى ، الذكر) والأرواح فيخرس فيها الكلام/ الأصوات لتبقى اللذة في صورها المختلفة (العواء / الخضّ والخضخضة/ نار الفحولة) أيقونة للوجود تشي بتنوّعه وتعدّد عناصره وتكشف في ذات الوقت عن انتظام ذلك المختلف والمتنوّع والمتعدّد على نحو يجعل اللّذة بما فيها من ألم والألم بما فيه من لذّة من شروط إنشاء القصيدة عند الغزي، في لحظة يكاد يتحوّل فيها الشعر، عند بعضهم على الأقل، إلى رياضة في اللغة فضل ممارسها أنه جمّاع استعارات حيّة وميّتة دون أن تكون ثمة تجربة في الحياة ترفد جهد الإنشاء

اللغوي وتؤكده. . .

إن القصيدة عند الغزي فضاء وجداني تمارس فيه الذات حريتها في أن تمدح الوجود في صوره المختلفة وأن تعيده إلى طفولته الأولى، إلى تلك اللحظة التي كانت الحدود فيها رهيفة بين الذات والكون، أي قبل أن يترهّل الكون، وتنهكه الفجائع وتهيمن عليه اللغة وتبدّله وتكيّفه باستعاراتها ومجازاتها، وقبل أن يتضاعف اغتراب الذات وإحساسها بالعجز على الإمتلاك، امتلاك الوجود أو امتلاك اللغة :

طافرة كالظبية أمضي،
مستهدية بشميم العشب ورائحة الماء
فأزهار الطلع قد انتظمت
وانعقدت حبات البرقوق
وأكلأت الويان
فأضيئي بيت حبيبي أيتها النجمة
وامحي أيتها الغيمة آثار خطاي (ص37)

هذا الشاهد مقتطع من نص "النشيد" وهو نص يقيم فيه الغزي حوارا بين العاشقة والوجود . والطريف في هذا الحوار هو أن العناصر الأربعة وما ينحدر منها قد صار علامات عوضت العلامة اللغوية فلا لغة تصرخ أو تفضح وإنما هي عناصر الوجود تتكلم في صمت، ولا تشابيه أو مجازات أو استعارات تبعّد المسافة بين المتلقي والنص والوجود وإنما هو الشعر ينشأ مثقلا بهموم الذات وأحلامها فيعمد إلى اشتقاق لغة أخرى سداها القصد لا الإعتباط ولحمتها الانفعال والوجدان لا التواضع أو الإتفاق :

بمراود أمّي كحّلت أنا عيني
وسورت يدي بفضّتها
قلت : لعل حبيبي
يستهدي بصليل سواري
وشميم ثيابي وحفيف خطاي (ص39)

إن الصوت الذي نسمع في هذا الشاهد هو صوت العاشقة التي أدركت أن اللغة تخاتل وتراوغ أو تفضح وتخجل فاستعاضت عنها بالأشياء (الكحل، الفضة، السوار، رائحة الثياب، حفيف الخطى. . .)

والأشياء في قصيدة النشيد متعددة ومتنوّعة ومتداخلة ولئن بدت كذلك فإنه يمكننا أن نضعها في خانات محددة هي خانات الإنساني والحيواني والنباتي وإذا كان الشعر عند الغزي في بعض معانيه تأليفا بين الأشياء المتباعدة وتوقيعا بالأزمنة قبل التوقيع بالأصوات، فإنه ليس غريبا أن تنشأ في سياق النص وتحولاته السردية صور يعسر أمرها على الواصف المدقق لأنها تجاوزت التشبيه في أحواله المختلفة إلى دائرة التخييل كما حدّه الجرجاني وأشار إليه القرطاجني، إذ هي صور / تجارب تعاش ولا توصف تحسّ ولا تدرك :

لاسم حبيبي رائحة النخل إذا أرطب
والقمح إذا أسفى (ص38)

لاسم حبيبي ⟵ النخل / أرطب
قمح / أسفى

الأسماء دلالات أم روائح؟ أم الروائح هي الدلالات؟
للأسماء روائحها، إذ الأسماء أجساد وقد تذهب الأجساد وتبقى روائحها :

عطر أو عطن، سيان، فللأجساد أسرارها بحسب الحالات والمقامات وهذا ما لاتقوله اللغة ولكن يقوله حضور الأشياء. فالمتكلم الحالم في هذه القصيدة هو الجسد العاشق المتوله يتضوّر من الرغبة فيرى الوجود كله عاشقا وينشئ له من الصور والرموز ما يؤكد هذا المعنى فالطبيعة قد أخصبت (شميم العشب - رائحة الماء - انعقدت حبات البرقوق - انشقت حبات التين - ياماء الطلّ . . .) على نحو يغري بإكمال دورة الحياة عند الإنسان، وبهذا المعنى فإن العاشقة لم تعد باحثة عن لذة زائلة ميتة تروم اقتناصها في غفلة من الحارس (قال الحارس ص 41) أو السقاء (قال السقاء ص43) أو الفتية (قال الفتية ص44 ) إنما تحولت من خلال اللازمة التي تكررت :

طافرة كالظبية أمضي
إلى رمز يستكمل دورة الحياة وينفي العدم ورموزه (الحارس / السقاء / الفتية) :

حين تعقبتك قلت سأستمسك
لكن خذلتني ريحي بين يديك
وزايلني زهوي
فتهاويت
وحين أفقت عدوت إلى أهلي
ذاهلة عن شعري المحلول
وثوبي المصبوغ بتوت الغاب -ص(48/ 49)

لا أحد يستطيع أن يجادل في أن هذا المشهد جامع بين صور شتى للجسد وهي صور متناوبة تشي برغبة في الحياة وإرادة للذة تنفي حضور الرموز العدمية التي ذكرناها آنفا :

1) - جسد عنيف متماسك يقاوم الرغبة والوقوع : حين تعقبتك قلت سأستمسك.

2)- جسد مهزوم يمّحي في طقس اللذة ليصبح الوقوع توقيعا وإيقاعا :

لكن خذلتني ريحي بين يديك
وزايلني زهوي
فتهاويت - هويت

تهاويت - هويت : كلاهما من مادة هوي التي تتغير معانيها بتغير حركاتها (هوى - أحب / هوى- سقط، انقض)

ولكن في الخمر معنى ليس في العنب، **فتهاويت** فيها من الترنح والدلال والتثني والرقص والاحتفاء بالجسد واللذة ما لا وجود في **هويت**.

3) - جسد ذاهل، مندهش بفعل النشوة وعودة خصوبته إليه / جسد عاش لحظة من المحو الطقوسي ثم أفاق :

وحين أفقت عدوت إلى أهلي
ذاهلة عن شعري المحلول

وثوبي المصبوغ بتوت الغاب

وليس هذا المشهد في الواقع إلا تكثيفا لصور جزئية تواترت قبله في القصيدة، وتأليفا لما بدا منها ضعيف الصلة ببعضه أو متباعداً معدولا به عن سياقاته الطبيعية ومن ذلك مثلا ما قالته آبرة النخلة فحضور الأقوال الأخرى (قال الحارس / قال السقاء / قال الفتية) ليس غريبا بل إنه مما اقتضاه الكون الشعري الذي أنشأه النص، ومما يقتضيه فعل اللذة إذ لا بد فيها من المنبع وخرق المنع. أما حضور آبرة النخل فإنه يبدو للوهلة الأولى ناشزا ولكن إذا استحضرنا البنية العردية لهذه القصيدة أدركنا أن ظهورها قد تم في لحظة فاصلة بين مرحلتين :

- مرحلة النقص والبحث عن سده / المنع/ الجوع.......

- مرحلة الامتلاء بالحياة ومائها وتغير صورة الوجود/ اللذة

والطريف أن هذه اللحظة الحاسمة سرديا قد هيأت للخاتمة من خلال تقنية جعلت القصيدة منفتحة على نصين في آن معا، فهي منفتحة على الواقع تجربة معيشة تحاول تمثيله أو لا ثم تخييله ثانيا وهي منفتحة كذلك على النص المقدس/ القرآن و ما جاء فيه من قصة يوسف مع زوجة العزيز (راعيل وقال آخرون زليخا) وفي إطار هذه البنية التناصية نجد أنفسنا إزاء ظاهرتين سرديتين نعني التناظر والتحويل :

وإذا كان التناظر قائما بين :

- زوجة العزيز / العاشقة

- صورة يوسف كما وردت في القرآن / صورة المعشوق كما وردت في القصيدة.

فإن التحويل قد تم من خلال حضور آبرة النخل وأقوالها فكأنها الصوت الآخر لزوجة العزيز التي لامتها نساء المدينة على ما فعلت فكادت لهن فقطّعن أيديهن دهشة وذهولا. كما تم التحويل في ما أوهمت القصيدة بأنها قد سكتت عنه ثم عادت إليه ففي قصة يوسف :

- همّت به وهمّ بها لولا أن رأى برهان ربّه - قرآن - أما هذه فقد همت به وهم بها ولا برهان، إذا الأنبياء وحدهم تطلب منهم العفّة والصدق، أما الشعراء فلا يطلب منهم غير القول الجميل، وتخييل الوجود بما يخفف من شقاء الإقامة على هذه الأرض.

إن تجربة الغزي الشعرية، ومن خلال هذا الكتاب بالذات، تكشف عن احتفاء بالوجود لا تضاهيه إلا دهشة طفل حالم أمام الكون، تأخذه الأشياء إليها فيهيم بها إلى حد تقديسها وتأسره فينوّع صورها ويعدد ألوانها وأشكالها وينتشي باللغة طعومها وروائحها، فإذا القصيدة عنده تشكيل وتحويل لبارقة حلم، لمشهد عابر في الزمان، لجملة من عفو الخاطر، لذكرى مشتقة من سيرة الذات، لتوهج نص قديم غابر في الوجدان...

إنها فيض من العاطفة والانفعال والكيمياء اللغوية الجامعة لهذا الفيض والمهذبة له، هي البساطة في التراكيب والصور الدلالة فالواقع / المعيش / الشيء / الحلم /الذات، تتوهج كلها في القصيدة فلاشقة بين الدال والمدلول ولا تهويم في ما ضاعت حرارته وضعف نبضه من اللغة ولا صوت يتقنّع به الغزي فيقول من خلف حجاب، وإنما هي الذات تناجي نفسها وتحاور الوجود وتحكي سيرتها وسيرة الآخرين والأشياء، فترتبك الحدود بين الشعري والسردي بل والمسرحي لينشأ تأليف هو أقرب إلى مفهوم النص منه إلى مفهوم القصيدة. ولعل هذا بالضبط ما يميز هذا الكتاب وما يحرص الغزي عليه إذ القصيدة. عنده فضاء للحرية تتعالق فيه الأساليب وتتقاطع فيه الأنماط وتتداخل كيفيات القول، ولا معنى للشعر في الواقع ولا وظيفة له إن لم يكن صوتا للحرية ومجالا لها وتاريخا للذات قبل أن تغشاها ظلمات الوجود / ما وراء الوجود.



## الإحالات:

(1) محمد الغزي : كثير هذا القليل الذي أخذت / سيراس للنشر - تونس 1999.

(2) +(3) : اعتذار هي القصيدة الأولى في الكتاب والوهم هي آخر القصائد ولعلنا لا نبالغ إذا قلنا إن البداية والنهاية لهما دلالة مخصوصة وثيقة الصلة بالكون الشعري الذي ينتظم القصائد كلها، فالبداية من قبيل تلك النصوص. التي تكشف عن رغبة عارمة في الامتلاء بالوجود والنهاية تؤكد أن لاشيء يبقى غير الوهم، لعلهما لحظتا الولادة والموت.

(4) أرسطو : فن الشعر / تحقيق عبد الرحمان بدوي / دار الثقافة لبنان دت - ص- 26-29

(5) راجع لسان العرب / مادة وصي.

(6) الفراغ أصل في النص.

(7) أ. أنهارت : الآلهة والأبطال في اليونان القديمة / تعريب هاشم حمادي / دار الأهالي دمشق سوريا 1994 - ص- 91 وما بعدها.

(8) يقول أبيقور : عندما نكون لا يكون الموت وعندما يشرع الموت في الوجود نشرع نحن في الغياب / الانتفاء

# صخب الأمواج شهادة على العصر

**عبد اللطيف الأرناؤوط***

لم يكن الأديب التونسي "محمد الحبيب براهم" أول شاهد على العصر الراهن، ذلك أن كثيرًا من النصوص الأدبية المعاصرة كلها شعرًا ونثرًا كانت منذ عهد النهضة تحاول أن تكون شاهدا على العصر، بدءًا من "المويلحي" في حديث عيسى بن هشام ومرورا بنجيب محفوظ في روائعه الروائية غير أن صورة العصر لدى الكاتب "محمد الحبيب براهم" تتميّز في أنها تبرز على صورة ارهاصات وانطباعات وإلماحات رمزية يسردها الراوي" في مجموعته القصصية "صخب الأمواج" التي يوحي عنوانها أن تعبر عن قلق إنساني مشروع في مواجهة التطور الحضاري السريع والعنيف، وانعكاسه على البشر ومستقبل الإنسانية..

و"صخب الأمواج" مجموعة قصص ولوحات كتبها الأستاذ "محمد الحبيب براهم" بعد رواية له عنوانها "أنا وهي والأرض"..وله اسهامات في الحياة الثقافية من خلال عدد من المقالات نشرت في الصحف والمجلات التونسية، ومع أنه شغل مناصب إدارية رفيعة ومسؤوليات سياسية في بلده فإنّ ذلك لم يشغله عن ممارسة ميوله الأدبيّة..

تضمّ مجموعة "صخب الأمواج"، ما يزيد على عشرين نصا بين قصة قصيرة ولوحة أدبية.. وهو في قصصه ولوحاته يلتزم لغة أدبية ناصعة يزيّنها الترادف والتوازن والالحاح على الفكرة، والاحتفاء بالتحسينات وبالرمز والتلميح، فأسلوبه قوي متأثر بأساليب كتّاب عصر النهضة .. كمصطفى صادق الرافعي وطه حسين ومصطفى لطفي المنفلوطي ومعروف الأرناؤوط، وهذا التأنق في الأسلوب والاهتمام بالشكل وتمكّنه اللغوي قد رفع نتاجه الأدبي الى مستوى الكتابة الابداعية، فالنص في نظره فضاء لغوي نه جماليته النابعة من اللغة، سواء أكان قصة أم لوحة أدبية، وهو بذلك يعيد لغة القصة الى بداياتها لدى محمود تيمور ومحمد حسين هيكل وابراهيم عبد القادر المازني الذين كانوا يحتفون باللغة القصصية، في حين تجنح القصة اليوم الى اعتماد اللغة العامية في الحوار، والإقتراب من لغة الكلام العادي في السرد. ونلاحظ أن الأديب "محمد الحبيب براهم" يجعل من راوي هذي القصص واللوحات شاهدا على عصرنا المضطرب، وهذا الشاهد الذي هو الكاتب نفسه يسجل مشاهداته وانطباعاته التي تعكس خوفه من حركة التغيير السردية في حياة الإنسان التونسي، وأحيانا ذهوله أمام المستقبل الذي ينتظر الأجيال، مع حنين اضطراري الى الماضي البعيد من التعقيد، والبسيط والبريء خلال رومانسية يستعيد فيها الشاهد ذكريات طفولته يوم كانت الحياة نقيّة وعذبة كبراءة الأطفال ...يتساءل : "هل مازال الحلم ممكنا في المستقبل...؟ ماذا حدث...؟؟ هل هي دنيا أخرى بدأت في هذا القرن الجديد القادم؟"

ويأتي الجواب على لسان ! إحدى شخصيات " مرافئ في الزمن " فيقول : "أي حلم ..وأي شوق أو شعور..؟؟ إن ما يتحقق يسبق كل تطلع أو توقّع... اختصرت المسافات، وأصبح العالم قرية صغيرة... لو عاد أحد ممن عاش في بداية هذا القرن ، لأصابه الذهول وهو يعبر الى القادم .."

لم يعد سندباد اليوم ذاك الذي يجوب الآفاق والبحار ويقوم بالمغامرات الخطرة، ولا شهرزاد أو تلك التي تخشى رجلها فتخافه وتنسيه عنفوانه ..أصبح الإنسان الجديد "سندباد العصر" يتواصل مع العالم بالأنترنيت وهوفي مكانه، ويمارس تطلّعاته الإنسانية العالمية خارج حدود الزمان، ولم تعد شهرزاد تلك المرأة التي تسترضي سيدها المسيطر.

لقد أصبحت المرأة التي تتحدى الرجل وتلعب معه لعبة الندّ للندّ زوجة وصديقة وعاشقة مغامرة، ومتسكّعة تجوب الشوارع وتقتنص الأبرياء. يتخذ الشاهد على العصر من سيارته برجا للمراقبة، فهو يروي مشاهده ويقوم بحواراته من خلال رحلاته فيها، حيث يطلّ على الطبيعة والبشر. ان

* ناقد من سوريا

اتخاذ الكاتب السيارة المتحركة منطلقا للمشاهدة أمر له دلالته فلا شيء ثابت في عصرنا، المراقِب والمراقَب يتحركان في مسيرة مجهولة لا يمكن توقّع نتائجها، حتى حين يختار الشاهد مركزا للمراقبة غير السيارة المتحركة، نراه يؤكد ذلك الاستمرار في التحرك وعدم الثبات، ففي لوحة عنوانها " في السيرك" نلاحظ البهلوان يراقب المتفرجين من الناس، وهو ينوس على الحبال، في حين يراقبه المتفرجون أيضا، فلا يعرف من المتفرِّج أو المتفرَّج عليه كما يقول الكاتب.

الحياة في عصرنا سيرك حافل بالمشاهد، لا يمكن أن يكون المرء فيه مراقبا محايدا، غاياتنا تحركنا، لكن روح العصر تتحكم في سلوكنا وتطلعاتنا ورغباتنا.

الشاهد على العصر لدى الكاتب "محمد الحبيب براهم" يبوح بمشاعره وتأملاته المستبطنة، لكنه لا ينكر أنه شاهد بعيد عن التجرد، فهو أحد أفراد هذا العصر تغريه مفاتنه، ويتعرض لما فيه من خداع وتبدل في القيم والمفاهيم، ويصطدم بالواقع الذي لا يستطيع تغييره ، حتى في مواجهة أقرب الناس إليه : " زوجته وأطفاله وآفاق عمله.

في لوحة عنوانها " حسناء آخر الليل" يعمد الراوي الى الحلم، فيتحسّر على الوضع العربي الراهن. ويستنطق أفكار "ابن خلدون" في تطور الأمم فيلوح له قومه في عصر الأفول، ثم يسأم من أفكاره، فيمتطي سيارته ليمر بروضة الصحابة الأبرار وبجامع عقبة بن نافع، ويقوم حوار رمزي بينه وبين ملهمته "الأمة" التي تتمثل له بصورة امرأة، فيظهر من خلال الحوار معها، وبأسلوب رمزي ما آل اليه حال قومه، من تأخر وجمود يمثله بسيارة لديها القدرة على الانطلاق لكنها لا تتحرك. وفي لوحة عنوانها "صلاة الحرف" يستعرض الراوي ماضي طفولته في ظل أب بعيد النظر، يعدّ ابنه للحياة، فيشتري له سيارة حمراء صغيرة من لعب الأطفال، كان يرسم له حارات من الحجارة ليتدرب على القيادة، فلما جاء طفله الأول . .كان أول ما فكّر فيه أن تكون أول لعبة يهديها إليه سيارة كبيرة حمراء، لكنه نسي أن من واجبه أن يعدّه لقيادتها، لأنه يدرك أن الجيل الجديد يتولى بنفسه مهمة التطبع مع العصر. وفي لوحة عنوانها: "موشح أندلسي على نغمة الفلامنكو " يرسم الكاتب لوحة المدينة "قرطبة" بين ماضيها العربي وحاضرها الصاخب ولياليها التي أحالت الموشحات الأندلسية الى رقصات "الفلامنكو" الصاخبة، كما أحالت المئذنة صليبا فيبكي لأنه كان يحلم بالماضي ويرى الحاضر الأندلسي أشبه بمرحلة موشح طويل في أزقة قرطبة العتيقة توقعه أنامل "الفلامنكو.

وفي لوحة عنوانها "مركب فوق السحاب" يناقش الشاهد على عصره موضوع الحب في عصرنا، فيحاور فتاة أحلامه في الحب المثالي القديم الذي قد يؤدي الى الجنون كحب قيس ليلاه. وتسأله إن كان مثل هذا الحب موجود بالفعل في عصرنا، فيعلمها "أن المخطوط لا يكون معلوما حتى يجرّب" ثم يؤكد لها أن المرأة الجديدة بحبه اليوم، هي تلك التي تحلق به كالمركبة في سماء السحاب تحضنه وتهدهده، ولكن هل سيعثر عليها في هذه الأيام، والمركبات نادرة!!

وفي لوحة عنوانها "الشنق بالأمعاء فوق الغصن الأخضر" يعمد الكاتب الى التلميح والرمز، فيصوّر ممارسات الصهيونية وأعداء الأمة في مراقبة أصحاب الشأن من خلال رحلات الطيران، وسعيها الى اكتشاف أسرارهم السياسية بأساليب مقنّعة، كالإدعاء بضياع حقيبة المسافر، ثم إعادتها اليه بعد تفتيشها، ثم ينفذ الكاتب من هذا الموقف القومي الى سلسلة لوحات أدبية لاحقة يتحدث فيها عن وطنه تونس ممثلا بمدنه العريقة كالقيروان التي تمثل الماضي برموزه الشامخة "أتخيل المدينة الحبيبة الحسناء التي جمعت من كل عصر أروع مقاييسه. "

لكن هذه المدينة لا تجمد عند حدود الماضي وعراقته، فهي تفتح ذراعيها اليوم لكل جديد ومعاصر " أنت العذراء الخصوب والحلم والحقيقة، وأنت الملحمة البكر ينفث التاريخ في روحها جنين الحضارة".

وفي صورة جميلة عن "الكرنفال والبهلوان" وأخرى عن السيرك يبدو التغير الحضاري في نظر الكاتب صارخًا يطول الناس والأشياء.

السيدة فيفي " التي يحاورها الشاهد ليس على جسدها إلا "ما يوه" وفستان (ميني جوب" وهو قلق لذلك، لكنها لا تهتم أن ينتبه الناس إليها ويحملقون فيها" فالحياة في عصرنا استعراض متواصل وسيناريو ممتع يثير الضحك".

وهي أزياء وتقليعات متبدلة تثور على الثبات والجمود، ويبدو السيرك وهو الحياة هنا خليطا عجيبا من البشرالذين تعددت غاياتهم، البائع الصغير الذي تلهيه العروض عن مراقبة بضاعته فيسرقها الأطفال التجار الذين يفقدون الصفقات لاهين عن التفرج، والنشالون المحتالون الذين يستغلون حركة عصرنا المعقد للإثراء بالسرقة، وأما البهلوان فهو المراقب والشاهد على العصر، لم يصل الى مهارته الجدية ومرونة حركاته إلا بعد أن استنزفه العصر في قاعة العرض. . . إنه عصرنا الإستهلاكي، كل شيء فيه للعرض والزينة حتى البشر، وما أصعب وأسهل أن تشق طريقك

فيه، بالجهد والعرق كالبهلوان، أو بالغش والإحتيال كبعض أولئك النظارة. !!

وفي لوحة "حسناء الأبراج". يتحدث الكاتب بأسلوب رمزي عن اجتياح الكويت المستغربة، فيشبهها بحورية حسناء تخرج من البحرلتغور في بطن الحوت" وفي لمح البصر ينفتح الشدقان ويبتلع فكّان ضاريان العود الـلّدن الميّاس المضمخ عطرا وإشراقا" التغير هنا يمسّ علاقة الإنتماء القومي ووحدة الدم، إن قصة قابيل وهابيل تتجدد على مسرح التاريخ بعد ضياع القيم في عصرنا. الأطفال في عصرنا يجعلهم الشاهد على عصره رمزا للبراءة والنقاء لكنهم لا يسلمون من التشبع بروح العصر.

كان الوالد "عمر" في قديم الزمان يملأ أسماره بحديث السندباد وسحر شهرزاد، وابنه اليوم يقرأ ويسمع أخبارا عن الشهادة الحية، يخبر الوالد ابنه أن الجد سعى لاعفائه من الخدمة العسكرية في الوقت الذي كان الوطن فيه يحتاج اليه، لكنه يلاحظ الخطر المتربص بالوطن فيغادر الجامعة ويلحقه بالقوات المسلحة ويؤدي واجبه غير متحسر على ضياع مستقبله.

نحن هنا أمام عقليتين متعارضتين لجيلين، فليس غريبا أن يتأثر الطفل بحكاية أبيه، فيفرغ في حصالة نقوده ما جمعه ويرسله بالبريد ويقدمه تبرعا للوطن الذي لا يعرف كيف يوصل اليه هذا التبرع. . !!

فالحس الوطني والقومي ينبعان من الداخل وينموان كما يرى الكاتب بالتنشئة السليمة والتربية القويمة.

وفي لوحة رمزية رائعة عنوانها " المدّ والجزر" يهديها الكاتب الى صراع الأشقاء ، يعلّم الكاتب قومه معنى الحبّ وروعته من خلال وصف طائرين يعترضان طريقه وهو يقود سيارته، فيحلّقان معا ويلعبان في الفضاء، ويتوادّان أو يتصارعان ثم يتآلفان . . وفي ذلك رمز للاجتياح الذي يرجو أن يزول وتتجدد علاقات الأخوّة بين أبناء أمته بعد أن دمّرها الصراع والفرقة. .

والشاهد على عصره يرى أن الطبيعة وحدها تسخر من أي تغيير، فالثلج الدافئ مازال يغمر الأرض في لوحة عنوانها " ثلوج دافئة" حيث يستوي بياضه مع بياض ثوب الزفاف ، وتولد الحكمة في عبث الطبيعة ومفاجآتها النادرة " الحياة هي هذه، نلهث ونبني وفي النهاية نستكين، مثلما تثور الطبيعة وتستكين . . . إننا نطمع ونتناحر ثم تطغى الطبيعة التي لا تخضع لسلطاننا" إنها الشيء الوحيد الثابت عند أهدافه وغاياته في عصرنا المتقلب. وعلى صعيد السياسة يستعرض الشاهد على العصر تبدّل الرجال في لعبة الكراسي، التشكيلة واحدة، لكن الذين يملؤون كراسي السياسة يتبدلون. الصغار يزيحون الكبار ليحتلوا مكانهم، وبعد كل انتصار سقوط، وبروز أعلام وشعارات جديدة "لو دامت لغيرك ما توصلت إليك" ويظل الزمن هو الزمن والكرسي هو الكرسي، والإنسان هو الإنسان، ويلتفت الى قومه في لوحة أخرى، فيدرك أن لعبة الكراسي المتبدلة تلك لن تكون مجدية ما لم يتح للحرف في دنيا قومه الحرية "فلا حرية للحرف بلا ديمقراطية، ولا جدوى منهما ولا خير فيهما بلا أصالة".

***

تأملات عميقة وغنية تقدمها المجموعة، ملفعة برومانسية حالمة، وهي حصيلة تجربة عمر مديد من العمل والتأمل لدى الكاتب، لكنها تظل خواطر تدين العصر دون أن ترفض مسيرة التجديد المفروضة على الانسانية. والمشاعر التي يقدمها الكاتب مشاعر مصقولة ونبيلة هي ثمرة حسّ مرهف ينظر الى الكون نظرة حالمة، ويتمنّى لو يستهدي التغيير الطارئ ببعض براءة الماضي وصفاء قيمه، والكاتب" محمد الحبيب براهم" في ذلك التأمل يقدم للقارئ نصا جميلا، متينا ومتقنا من الناحية الأسلوبية.

ومن الغريب أن يتحدث الأديب عن التبدل والتغيير في عصرنا مستعينا بأدوات فنية وأسلوب تعبيري تقليدي.. لكن الفن يظل فنا، والنص الأدبي له مستلزماته الفنية التي قد يتمسك بها الكاتب، بغض النظر عما هو سائد من الأساليب، ولو أدّى ذلك الى اتهامه بالمحافظة والتقليدية والجمود.

جمالية النص لدى الكاتب محمد الحبيب براهم تتجلى في حرية تقديم الفكرة بصورة غير مباشرة وتظليلها بلون من الخيال الذي يعتمد على الرمز واللمح وفي هذا محاولة تجريبيّة جادة لنقل التعبير الى آفاق من الابداع تتيح للقارئ فرصة المشاركة في تفكيك دلالات النص دون أن يتخلى الكاتب عن متانة التركيب وجماليات التعبير الموروثة.

أما القصة لدى الكاتب "براهم" فهي أقرب الى أن تكون خواطر يرويها المشاهد دون أن تتقيد بنمط فني محدود، فهي تقوم على العرض والإستبطان والإستطراد، فهي ثمرة تجريبيّة يؤلف فيها الكاتب بين تقنيات السرد الموروث وحداثة السرد وطرائقه .

# مهرجان المسرح الحديث بالقيروان
## النص المسرحي بين الكتابة والإرتجال

**مريم كافية**

عاشت مدينة القيروان وعلى امتداد اسبوع كامل من 24فيفري الى 03 مارس على وقع مهرجان المسرح الحديث في دورته الثامنة. وسعيا الى ارساء ثقافة مسرحية تثري الحياة التنموية التي تشهدها تونس عمدت المندوبية الجهوية للثقافة بالقيروان الى تقديم أحدث العروض المسرحية.

ست أعمال مسرحية كانت مبرمجة ضمن فعاليات هذه الدورة وهي كالتالي:

* نواصي للمسرح العضوي
نصّ: عز الدين قنون وليلى طوبال
سينوغرافيا وإخراج : عز الدين قنون
* البروش لنواقيس
نصّ: عادل النقاطي
اخراج: الجيلاني الماجري
* سهرت للمسرح الحي بسوسة
نصّ: الكاتب والشاعر الفرنسي جان كوكتو
سينوغرافيا واخراج: رضا دريرة
* ساعة حبّ لأرنيس
نصّ: صباح بوزيته
سينوغرافيا وإخراج: سليم الصنهاجي.
* المجنون للتياترو
نصّ: جبران خليل جبران
سينوغرافيا وإخراج : توفيق الجبالي
* آلافرو:
كوميديا موسيقية للأطفال : محمد المختار الوزير
موسيقي وألحان : فرحات الجديدي
اقتباس وأشعار : عبد الحميد خريف

موازاة مع العروض وسعيا الى إرساء ثقافة مسرحية فاعلة ومؤسسة لخير الابداع المسرحي واصلت هيئة المهرجان تقديمها لورشة فنّ الممثل التي التأمت هذه السنة تحت إشراف المسرحي والفنان هشام رستم تحت محور الممثل بين الكاميرا والركح".

ولاعتبار أن النص هو الحلقة الأولى التي ينطلق منها أي عمل ابداعي ولايمان الهيئة المديرة للمهرجان بأهمية النصّ باعتباره المؤسس الأول للاتجاهات الجمالية والفكرية للفن المسرحي ارتأت اختيار " النص المسرحي بين الكتابة والإرتجال" كمحور للندوة الفكرية لهذه الدورة.

ترأس الجلسة الأولى التي انتظمت مساء الجمعة 02 مارس 2001 الشاعر البشير القهواجي وقد تضمنت مداخلتين:

"أزمة الجملة المسرحية" هو عنوان المداخلة التي قدمها الأستاذ رمضان العوري وقد استهلها بمجموعة من الأسئلة عن الكتابة المسرحية في تونس وعن ازمة الجملة المسرحية راميا من خلالها رفع بعض الإلتباس مساهمة في تأسيس مفهوم رصين يدفع بالكتابة الى تخوم أخرى أكثر عمقا وفاعلية.

محاور ثلاثة اثارها رمضان العوري من خلال مداخلته وهي على التوالي ظاهرة الارتجال، مسرح النص، مسرح الركح، النصّ المسرحي المنشود.

إنّ الارتجال من منظور الباحث هو كل ما يستنبط قولا وفعلا في الحال بكل تلقائيّة ودونما تحضير مسبق ويعود تاريخه الى عصر النهضة اذ ظهر لأول مرّة مع الايطاليين الذين ارتجلوا نصوصا على المسارح الجوّالة. والإرتجال كما عرّفه رمضان العوري "تقنية لعب درامي يبدع أو يخلق بموجبها الممثل نصّا أو حكاية انطلاقا من مجرّد مخطط أو تصميم أو استنادا الى فكرة معينة".

وقد برزت ظاهرة الإرتجال هذه في بداية الستينات

وارتبطت بايديولوجيا العفوية التي يتحدث عنها المحاضر قائلا: "هي نظرية قائمة على الثقة بالعفوية الثورية في الشعب والعفوية المبدعة في الفرد" ويعني ذلك الإعتقاد الراسخ في القدرة على الإبداع العفوي انطلاقا من لا شيء في بعض الأحيان والسلطة التحريرية لجسد الممثل ولقوله من بوتقة النصّ المكتوب.

تناول الباحث في المحور الثاني الذي جاء تحت عنوان "مسرح النص ، مسرح الركح" مسألة تأسيس مسرح الركح وانقلاب المعادلة بين النصّ والركح اذ أن المسرحيين في أواخر القرن التاسع عشر ثاروا على النص اللساني المكتوب ورفضوا أن يكون الركح والإخراج مجرّد محاكاة باهتة وتعبير سطحي على مرجعية نصيّة مهيمنة وبيّنوا كما جاء في تحليل العوري ان الخصوصية والدلالة المسرحية تكمن اساسا في الركح وفي العلامات المنسوبة إليه من متممات ركحية وديكور وإنارة وموسيقى وفضاءات دالة وحركة...

ولئن اتسمت التجارب الأولى لمسرح الركح سواء في تونس أو خارجها بالقيمة والشمولية والطرافة إلا أن الهروب من سلطة النصّ أدّى الى انتاج عموميات ومواقف مجترّة كما أنّ قوالب العرض باتت مبتورة لعدم اتصالها بنص دسم قوي يعطيها نجاعة أكبر.

إنّ انقلاب المعادلة بين النصّ والركح أدّى الى هوّة أو قطيعة بينهما إذ كما جاء على لسان المحاضر "عوض أن نبني مسافة معقولة بين النص والركح حتى يسلط الركح اضاءة جديدة على النص ويثريه كما هي الحال في بعض التجارب الغربية الرائدة، اصبحت الهوة سحيقة وعدم التوازن كبيراً والكتابة المسرحية مخاتلة "ومداورة".

هذا الى جانب أن تركيز المسرح الركحي أدّى ايضا الى اجترار في أشكال الكتابة المسرحية وفي ايقاع الجملة وتضاريسها، الأمر الذي خلق الرتابة والرداءة في الإنتاجات المسرحية اذ كيف لنصوص عرجاء وأفكار باهتة أن تفضي الى فن مسرحي دسم جدير بالصمود أمام التاريخ.

جملة من الإقتراحات الرامية الى تطوير العلامة اللسانية والإرتقاء بالنص المكتوب الى مستوى الإبداعية والفاعلية هي ما احتواه المحور الثالث والأخير من بحث رمضان العوري والذي اختار له من العناوين النصّ المنشود.

ولعلّ ابرز هذه الإقتراحات هو اعادة الإعتبار الى العلامة اللسانية ومساواتها مع العلامة الركحية وعدم التطفّل على الكتابة المسرحية واتقان شروطها وقواعدها توقا الى اكتساب لغة مسرحية لغة عفوية متناهية، طريفة، تصل بصدق وتأثير الى أقاصي المتلقي. هذا وقد خلص العوري في ختام مداخلته الى القول بأنه وإن كان قاسيا في نقله لأزمة النصّ المسرحي فإن هدفه في ذلك كلّه لا جلد الذات والمحاكمة وإنما التجاوز والتأسيس الفاعل.

بحث عز الدين العباسي استاذ المسرح بالمعهد العالي للفن المسرحي في "المسافات الفاصلة بين النصّ والإرتجال" وهو العنوان الذي وضعه لمداخلته وفيها تناول بالدرس ماهية المسرح وتجليات المسافات الفاصلة بين النص والإرتجال.

سجل الباحث في بداية محاضرته "أن نشأة المسرح في تونس كانت نتيجة سعي خاص من قبل نخبلة من المناضلين السياسيين والمثقفين رأوا فيه أداة حديثة يمكن استغلالها من أجل مناصرة القضية الوطنية ومن ثمة تمّ تحميله ومنذ البداية مسؤولية الدفاع عن الهوية العربية والإسلامية للبلاد تصديا لمخاطر التجنيس وطمس المعالم الثقافية". ومن هنا وكما ورد على لسان المحاضر "ولد المسرح في تونس ونشأ خطيبا، همّه الأوحد تحريض المتفرج على التمسك بلغته ودينه وانتمائه"

وضمن هذا السياق تحدث الباحث عن المعادلة التي أفضى إليها مفهوم التونسي للمسرح والتي مفادها أن النصّ المسرحي المكتوب باللغة العربية انما يعبّر عن رأي صاحبه لا أكثر بينما يعبّر النصّ المكتوب بالعامية عن رأي المجموعة لأنه نتاج ممارسة يومية للحياة في مختلف أوجهها وهو ممارسة فعلية للكينونة في منعرجاتها وتضاريسها، تحمل أوهام الإنسان وطموحاته واحباطاته وتزين له تصاوير مخياله. واعتمادا على نصوص نقدية ثابتة أحاطت بموضوع الفن المسرحي من كلّ جوانبه بين عزّ الدين العبّاسي أن ماهيّة المسرح هي الخرافة، والفن المسرحي وكما يعرفه ارسطوا "ليس إلا محاكاة فعل نبيل تام تتم بواسطة أشخاص يفعلون" ومن هنا يتساءل الباحث "أين النّص المسرحي اذا كنا نعني بالنصّ ذاك الكلام الملفوظ على الركح من قبل الممثلين. ومعنى هذا ان النصّ المسرحي على ضوء التعريف الذي انتهى اليه العباسي في خاتمة مداخلته "لا يكتب وإنما هو بناء سحري أساسه الفعل والحركة والصورة، يصنعه الشاعر بيتا للقبيلة". برئاسة الروائي صلاح الدين بوجاه التأمت الجلسة الثانية مساء السبت 03 مارس2001 وقد احتوت بدورها على مداخلتين. المداخلة الأولى من تقديم الشاعر القيرواني محمد الغزي وهي بعنوان اسئلة المسرح المعاصر".

"إحساس قوي بالهجمة ظل يسكن وجدان المسرح

العربي، ويلوّن تمثّله للنصّ وتصوّره لطرائق العرض والمشاهدة" . بهذا القول انطلق محمد الغزي في محاضرته مبينا أن وعيا شقيا ظل يوجّه المسرح العربي ويسطّر له السبيل الذي يتبع وهو الوعي ذاته الذي أتاح للمسرح العربي ان يتطوّر ويغنم في ثقافتنا مساحات جديدة.

ولعلّ هذه المساحات الجديدة ليست الا العودة الى التراث العربي واستحضار خرافاته وأساليبه الإحتفالية في العرض والآداء إذ وفي سياق مقارنة عجلى بين المسرح والشعر الحديثين بيّن الغزي انّ الشعر سعى الى التشبّع بثقافة الآخر وهو كما يصفه المحاضر " ممتلئ بتاريخه الباذخ، محتف بذاكرته العظيمة مزهوّ بشرعيته القديمة، أما المسرح فقد مضى يلتفت الى الوراء يعتريه شعور بالغربة " وفي إطار هذا السياق أورد محمد الغزي مسرح سعد الله ونوس كمثال على هذا الإتكاء على التراث السردي والإرث الإحتفالي الموغلين في القدم وعلى هذا الإرتداد الى الأصول والإغتسال بمياهها. لقد وظف سعد الله ونّوس في مسرحيته رأس المملوك جابر خبر دخول المغول الى بغداد وهو خبر يختزل في رأيه أحداثا هي بالعصر الحاضر أوثق صلة، اذ أن التراث في نظره وحسب ما جاء على لسان الغزي لا يقول الماضي فحسب بل يقول الحاضر أيضا إنه خطاب مفتوح على الزمن. الزمن على وجه الحقيقة والإطلاق".

وعن وعي اختار ونّوس شخصيّة الحكواتي لتنهض بسرد حكاية مسرحيّة وتنحت ملامح شخوصها كمحاولة منه للوصل بين المسرح وذاكرة المتقبل والمسرح كما يعرف سعد الله ونّوس" حوار بين مساحتين الأولى هي العرض المسرحي الذي تقدمه جماعة تريد أن تتواصل مع الجمهور وتحاوره والثانية هي جمهور الصالة الذي تنعكس فيه كل ظواهر الواقع ومشكلاته وإنّي لأحلم بمسرح تمتلئ فيه المساحتان بعرض تشترك فيه الصالة عبر حوار مرتجل وغنيّ يؤدّي في النهاية الى الإحساس العميق بجماعيتنا وبطبيعة قدرنا ووحدته" في مسرح ونّوس يظلّ النص مجرّد قادح لإقامة حفل كبير ورغم ذلك فإنه لا يمكن أن نقرّ بسقوط دولة النص وتداعي سلطانها القديم و يمكننا الحديث وعلى ضوء ما انتهى إليه المحاضر عن تداعي الهالة الكاذبة التي كانت تحيط بالنصّ وإلغاء أسطورة المؤلف الذي كان المعيار الذي يحتكم اليه الممثل والمخرج.

فالعرض وحسب ما جاء على لسان محمد الغزي في ختام مداخلته "هو الذي يملي على النصّ قوانينه ويطوّعه لمقاصده وأغراضه وليس النص هو الذي يوجّه العرض ويتحكم في مساره فالمسرحية تنسج خيوطها أطراف عديدة والكاتب ان هو إلاّ طرف من جملة هذه الأطراف".

تمحورت مداخلة الأستاذ العراقي مقداد مسلم حول "القيم الدراماتيكية للنصّ،الحوار نموذجا" .

تناول المحاضر أبرز المستلزمات والعناصر المساهمة في بناء الإنتاج المسرحي والتي تعارف على تسميتها بالقيم الدرامية المؤثرة وفي تعريفه لهذه القيم يقول "انها تلك الدلالات التي تتوج الدراما وعناصرها الأساسية بأكاليل المتعة والقيمة والمنفعة وهي بمثابة الركائز والمقومات الأساسية للمسرحية".

انّ مقوّمات العمل المسرحي أو القيم الدراماتيكية كما سماها المحاضر تتمثل أولا في الفكرة اذ هي أساس أيّة مسرحيّة وهي مفتاح الموضوع، وهي التي تعمل على جمع أجزاء المسرحية بوحدة دلالية عضوية متماسكة كما أنها ومن خلال ما أبرزه المحاضر تحدد نوع الحوار المسرحي. ثاني هذه المقومات هي الشخصية التي تنقل الأفكار من خلال الفعل النفسي أو العضوي أو الحواري وعليها أن تكون متقنة ومقنعة. العقدة أو الحبكة "هي النول الذي تنسج عليه قصة المسرحية " وبناء العقدة يقصد به طريقة سرد أو تقديم القصة في قالب مسرحي وهي ثالث عناصر العمل المسرحي التي أوردها المحاضر.

ولاعتباره أن الحوار أبرز وأهم القيم الدرامية المؤثرة اختار مقداد مسلم أن يختم به مداخلته، فالحوار سواء أكان كلمات أو إيماءات أو حركات أو تعبيرات، مكتوبا كان أو مرتجلا يعطي للشخصيات الحياة ويجسّم العقدة ويقود الصراع ويبرز البذرة وينميها ومن هذا المنطلق فإن الحوار المسرحي ليس الحديث أو المحادثة وليس الكلام العادي وإنما لعب بالمفردات ذو دلالة فلسفية وجمالية وفكرية، بعيدا عن الخطابة والمباشرة موغلا في الثراء والخيال.

انّ النصّ المسرحي المنطلق من الفكرة والمتضمن للحوار هو الركيزة الأساسية ونقطة الإنطلاق لبناء العرض المسرحي وقد خلص المحاضر الى القول بأن "الخطاب المسرحي لكي يكون موفّقا ومؤثّرا لا بد له أن ينتسب الى عوالم الفكر والحس والجسد والتقنية في آن واحد".

# من صدى مهرجان الأغنية التونسية في دورته الأخيرة
# التحوّل في الإبداع التطوّر في التعليم الموسيقي

محمّد الكحلاوي

عاشت تونس ابتداء من يوم 28 فيفري لسنة 2001 وعلى امتداد أيّام ثلاثة تظاهرة مهرجان الأغنية التونسية الذي بلغ هذه السنة دورته الثالثة عشرة، وقد بعثت لجنة فنيّة أدبيّة ضمن وزارة الثقافة التونسية للإعداد لهذه التظاهرة الموسيقية الغنائية، وتمّ تعيين الملحن والموسيقي عبد الكريم صحابو مديرا لهذه الدورة التي قدّمت ضمنها أحدث الإنتاجات الموسيقيّة والغنائيّة سواء منها ما أعدّ خصيصًا لهذا المهرجان، أو تلك الأغاني التي ألفت وغنّت على مدار الموسم الفارط.

وتمّ قبول 25 أغنية للمشاركة في هذه التظاهرة منها 14 قدّمت كإنتاج خاص بالمهرجان و11 أغنية اختيرت للمشاركة ضمن مسابقة الإنتاج المتداول، وشارك في هذا المهرجان أبرز الملحنين التونسيين من أمثال عبد الحكيم بلقايد والناصر صمّود ومحمد رضا، وكذلك أهمّ المطربين من أمثال عدنان الشواشي وقاسم كافي ونوال غشام ومحمد الجبالي وشكري بوزيان والشاذلي الحاجي وعلياء بلعيد وألفة بن رمضان، أما الشعراء الذين قبلت أعمالهم للمشاركة في هذا المهرجان فمن أبرزهم د. جعفر ماجد ود. نور الدين صمّود والحبيب محنوش، وعبد الرحمان عمار، وحسن شلبي.

وقد كانت نتائج هذه الدورة من مهرجان الأغنية كالآتي:

* جوائز مسابقة الإنتاج الخاص بالمهرجان

-الجائزة الأولى: 12,000 دينار فازت بها أغنية "الدنيا أمل" كلمات حسن شلبي، ألحان وأداء محمد الجبالي.

-الجائزة الثانية: 9,000 دينار فازت بها أغنية "ماتودّعنيش" كلمات الجليدي العويني، ألحان وأداء قاسم كافي.

-الجائزة الثالثة: 6,000 دينار فازت بها أغنية "ثم ماذا"، كلمات أحمد الشايب، ألحان البرادعي، أداء أحلام عبد المقصود

* مسابقة الإنتاج المتداول (الأغاني التي أنجزت وبثّت خلال الموسم الفارط):

-الجائزة الأولى: 9,000 دينار فازت بها أغنية "أنا عودتك" كلمات حبيب محنوش، ألحان سليم دمّق، أداء ألفة بن رمضان.

-الجائزة الثانية: 6,000 دينار فازت بها أغنية "يا ليلي" كلمات حسن شلبي، ألحان، وأداء شكري عمر الحنّاشي.

- الجائزة الثالثة: 4,500 دينار فازت بها أغنية "من غير ندم" كلمات وألحان عبد الحكيم بلقايد، أداء نوال غشام.

هذا وتولّى منتخب موسيقي يضم حوالي 30 عازفا بقيادة الفنان عبد الحميد بلعجية تنفيذ موسيقى الأغاني المدرجة في هذه المسابقة التي قدّمت على امتداد سهرتين في حين خصصت السهرة الختامية في هذا المهرجان لتقديم نماذج لأغاني الثمانينات التي اشتهرت وذاع صيتها بين الناس، من خلال تقديم أبرز أعمال الملحن عبد الكريم صحابو(مديرهذه الدورة).

ولأول مرّة مع دورة هذه السنة خصصت جائزتان أسندهما الجمهور، الأولى في صنف الإنتاج المتداول تحصل عليها الفنان عدنان الشواشي عن أغنيته "عيني دلالك" والثانية تحصل عليها سليم دمّق عن أغنية "سلطان زماني".

وقد شهدت هذه الدورة من مهرجان الأغنية إقبالا جماهيريا كبيرا وتجاوبا أكبر من الفنانين والمطربين البارزين، الذين وعلى خلاف دورات السنوات الفارطة أقبل جلّهم على المشاركة في هذا المهرجان بكلمات لشعراء ذوي قدم راسخة في مجال الكتابة الشعرية الغنائية، وبألحان لمؤلفين موسيقيين ذاع صيتهم، وفي السياق ذاته شهدت هذه الدورة بروز ظاهرة الملحن المطرب بقوّة بل إن النجاح والفوز في مختلف أصناف هذه المسابقة حالف ذوي الثقافة الموسيقية من أولئك الذين اختاروا أن يلحنوا أعمالهم بأنفسهم والجائزة الأولى والثانية من صنف الإنتاج الخاص بالمهرجان عن أغنية "الدنيا أمل" كانت هذه الأغنية من ألحانه وأدائه، وكذلك قاسم كافي الذي فاز بالجائزة الثانية في هذا الصنف من الإنتاج فقد لحن أغنية "ماتودّعنيش" وأدّاها بنفسه، وكذلك الشأن بالنسبة الى شكري عمر الحناشي الفائز بالجائزة الثانية في الإنتاج المتداول فقد لحن وأدى أغنيته بذاته وهي "يا ليلي"، والرأى نفسه يصحّ في خصوص الأغنيتين اللتين اختارهما الجمهور في الجائزة الخاصة به وهما أغنية عدنان الشواشي (إنتاج متداول) "على عيني دلالك" وهي من ألحانه وأدائه وأغنية سليم دمّق "سلطان زماني".

ويجدر أن نلاحظ في خصوص هذه الدورة مدى التقدّم الهائل في المستوى الفنّي والقيمة الإبداعية لأغلب الأعمال المترشحة للمسابقة، إذ بان لنا مدى الجهد الواضح الذي بذله كتاب كلمات الأغاني في سبيل توسيع آفاق مواضيع هذه الأغنيات وابتكار صور جديدة ضمن لغة سهلة بعيدة عن الابتذال والروتين، هذا وإن طغت المعاني العاطفيّة الوجدانية على مواضيع كلمات الأغاني المدرجة في المسابقة.

## دورة التخصص في المحترفين:

ويمكن القول على صعيد آخر إن هذه الدورة من مهرجان الأغنية تمثل بحق دورة التخصص في المحترفين الذين حرصت إدارة المهرجان على تشريكهم والمحترفين هنا ليسوا أولئك الحاصلين على هذا النمط من الفنانين.

ولعلّ إدارة المهرجان وهيئته كانتا صائبتين عندما خصصتا هذه الدورة للمحترفين من رموز الغناء وذلك حتى تقوى المنافسة وتكون ذات نكهة من شأنها أن ترفع بالمستوى الفني والجمالي للألحان، وأساليب الأداء، ولا يعني هذا البتّة إقصاء الهواة ذلك أن لهم مهرجانا خاصا بهم تشرف عليه وزارة الثقافة ينتظم سنويا بمدينة منزل تميم وتسند إليه اعتمادات كبيرة وقد ساهم في إبراز أصوات صارت نجوما بارزة في دنيا الغناء والموسيقى.

وفي مستوى آخر كانت فكرة جائزة الجمهور حدثا استثنائيا في هذا المهرجان إذ أعطته نكهة متميّزة وساهمت في تشريك الجمهور التونسي من مختلف أنحاء البلاد عبر الموزع الصوتي في فعاليات هذه التظاهرة الفنية، أي أن الجمهور وابتداء من هذه الدورة لم يعد فحسب على كرسي المتابعة والمشاهدة بل صار يساهم في اختيار عمل يفوز بالجائزة، وذلك مما من شأنه أن يخرج تظاهرة مهرجان الأغنية من التقوقع الى صلب اهتمامات المتفرج والمستمع.

ولعلّه انطلاقا من هذه المعطيات وبناء على الترفيع في الجوائز الذي تم الإقدام عليه منذ سنوات قليلة خلت وتدعم في هذه الدورة بدأ المهرجان يكسب ثقة كبار الفنانين والموسيقيين والشعراء، الذين صاروا يقدمون على المشاركة في هذه التظاهرة ، كما أن المعقولية والمنطقية في إسناد الجوائز التي بدأت تتضح منذ الدورة الفارطة وتأكدت في دورة هذه السنة صارت تمثل أبرز مقومات نجاح هذا المهرجان.

ويبدو أن ما يمكن استنتاجه بخصوص واقع الأغنية التونسية أنها تمرّ بمرحلة انتقالية وبتحوّلات كبرى في بنيتها الأساسية وفي أدوات تعبيرها، سواء على صعيد الكلمات والأشعار المختارة للتلحين التي بدت تبتعد في السنوات الأخيرة عن الألفاظ الدارجة وعن الصور المتداولة والسطحية في تصوير العواطف والوجدانيات باتجاه خطاب جديد يحتذي الفصحى لكنّه يسلك الوضوح في الصورة واعتماد الألفاظ والصيغ الممكن فهمها لدى عموم الناس، أو بالنسبة الى الألحان أي البناء النغمي والايقاعي للأغنية الذي صار في أيدي أفراد تلقوا من التعليم والتكوين الثقافي والموسيقي ما يسمح لهم بتجذير خصوصية وشخصية جديدة للموسيقى والأغنية التونسية، شخصية بعيدة عن المحاكاة الساذجة للإنتاج الوافد، وبعيدة عن التكرار الممل لجمل وصيغ ألفتها الأذن. أما عن الأصوات وأساليب الأداء فلا يختلف اثنان في ما لتونس من طاقات صوتيّة متميّزة في مجال الغناء، قادرة على الأداء المتقن والاطراب وقد أثبتت هذه النخبة أحقيتها بالحضور خارج حدود الوطن، وعليه تبقى مشكلة الرقي بالأغنية التونسية في أساسها مشكلة كلمة وبناء لحني وطريقة تعبير، سيما وأن هذا التطور الذي تمرّ به ناتج عن التحوّل الكبير الذي يشهده واقع التعليم الموسيقي في حدّ ذاته الذي صار هو المزوّد الرئيسي والمحرك المركزي للحياة الفنيّة والموسيقيّة في تونس بعد أن كانت الصنعة أو الحرفة أو التلقي الشفوي الأساس في صقل المواهب وتكوين القدرات الفنية والإبداعية. وهنا كان لا بدّ أن يكون ثمّة تحوّل وتغيّر في واقع الفن نتيجة لحداثة التجربة في مجال التعليم الموسيقي الذي أفرز بدوره رموز التلحين والغناء والعزف في العشريتين الأخيرتين.

وتجدر الإشارة إلى أنّ المعهد العالي للموسيقى، أقدم مؤسسة جامعيّة أكاديميّة في تونس تولت التعليم الموسيقي العصري المتقن والتكوين الشامل في العلوم الموسيقية منذ انبعاثها سنة 1982 ثمّ تأكّد ذلك بموجب صدور الأمر القاضي بإلحاق هذه المؤسسة بوزارة التعليم العالي سنة 1999وإعادة هيكلتها وضبط نظام قانونها الأساسي في مستوى التكوين والمواد المدرسة والشهائد الممنوحة وطبيعة الإختصاصات الأساسية والفرعية، وفي السياق ذاته بعث المعهد العالي للموسيقى بسوسة والمعهد العالي للموسيقى بصفاقس.

ورغم حداثة عهد هده المؤسسة الجامعية فقد استطاعت أن تفرز نخبة من أبرز الموسيقيين سواء في مجال التأليف أو التلحين ونذكر هنا على سبيل المثال رضا الشمك ومراد الصقلي ومحمد زين العابدين والأسعد قريعة وكمال الفرجاني، وفي مجال العزف والغناء صابر الرباعي ونبيهة كراولي ويسرى الذهبي وجمال عبيد ونورة أمين ونبيل الزواري وأنيس القليبي وسمير بشة، وفي مجال الدراسات والبحث الموسيقي حافظ اللجمي وزهير قوجة وسيف الله بن عبد الرزاق ومراد سيالة وخالد سلامة وسيف الله بن عبد الرزاق.

وللإشارة فإن هذه الاهتمامات تتداخل، فهناك من تبرّز في العزف والبحث في الآن ذاته، مثال ذلك كمال الفرجاني ومراد الصقلي.

# مكتبة الحياة الثقافية

**تقديم: ع.م.ر**

## "مفاتيح الأنثر بولوجيا" لفرانسوا لا بلانتين

في سلسلة "علوم انسانية" التي تصدر عن مركز النشر الجامعي صدر كتاب "مفاتيح الأنتروبولوجيا" وهو من تأليف فرانسوا لا بلانتين وتعريب حفناوي عمايرية.

يتوزع الكتاب على ثلاثة أقسام هي :

1- حول تاريخ فكر الأنثر بولوجي
2-الاتجاهات الرئيسية في الفكر الأنثر بولوجي المعاصر
3-خصوصية الممارسة الأنثر بولوجية

وقد ضم كل قسم عدداً من الفصول : القسم الأول (خمسة) القسم الثاني(خمسة) والقسم الثالث (ثمانية).

في تقديمه يقول المعرب بأن (هذا الكتاب الذي نقدمه للطلبة والقراء عامة هو عرض مركز وشامل لأحد الإختصاصات المهمة في العلوم الإنسانية التي لم تأخذ حظها بعد من الدراسة والبحث بجامعاتنا. يتناول الأنثر بولوجيا من حيث هي محاولة لدراسة الإنسان دراسة علمية شاملة في مختلفة المجتمعات المبحوثة وراء الظواهر والتعبيرات المعلنة. انه علم حديث، تعود بداياته الى ملاحظات الرحالة عن المجتمعات النائية والمعزولة ولا سيما منذ اكتشافات القرن السادس عشر مرورا بالقرن الثامن عشر الذي أرسى مفهوم الإنسان وعلم الإنسان حتى القرن العشرين ليشمل كافة المجتمعات : من تلك الموصوفة بالبدائية الى مجتمعات ما بعد الحضارة الصناعية. وهو يتناول موضوعات شتى مثل أشكال القرابة والنظم السياسية وأنساق الإعتقاد الديني وأنماط السكن والسلوك، مأخوذة في حريتها وتداخلها ببعضها البعض).

المؤلف فرانسوا لا بلانتين(أستاذ للأنتربولوجيا بجامعة ليونII فرنسا. هو من طراز قلة من الباحثين الفرنسيين الذين جمعوا بين معرفة نظرية كثيفة مأتاها تكوينهم الفلسفي المحكم وممارسة ميدانية في مناطق مختلفة بدءاً من بلاد المغرب العربي الى المجتمع البرازيلي مرورا بأفريقيا جنوب الصحراء. انه ينزع في كتاباته الى الجمع بين الأنثر بولوجيا وعلم النفس وله في ذلك مؤلفات عدة).

أما المترجم فهو أستاذ مساعد بالجامعة التونسية وباحث بالمعهد الوطني للتراث يعنى بتاريخ الأفكار والتراث الشعبي.

يقع الكتاب في 204 صفحة من القطع الكبير نشر المركز الجامعي - تونس 2000.

## "مزون - وردة الصحراء" لفوزية شويش السالم

رغم ان الكاتبة الكويتية فوزية شويش السالم أديبة معروفة خاصة في دول الخليج العربي والمشرق الأ أن أعمالها الموزعة بين الشعر والرواية المسرحية لم تصل مكتبات المغرب العربي ليتعرف عليها القارئ ولعل إقدامها على نشر أو اعادة نشر بعض كتبها عن دار نشر مشرقية هي (المدى) - (دمشق) سيتيح لهذه الأعمال فرصة التواجد في مكتبات الوطن العربي. من أعمالها نذكر: تداخلات الفرح والحزن (نص مسرحي عرض عام (1990)، إن تعنّت القصائد أو انطفأت فهي بي (شعر)- دار شرقيات - القاهرة 1996، حارس المقبرة الوحيدة - سيرة شعرية (دار الرسالة الكويت 1996)، الشمس مذبوحة والليل محبوس (رواية) دار المدى دمشق 1997، الطوبق ( نص مسرحي) انتجته دولة البحرين عام (1997)، النواخذة (رواية)- دار المدى - دمشق 1998، في مرآتي يتشهّين عصفور الذهب(شعر) دار المدى - دمشق 2000.

وأخيرا رواية بعنوان "مزون وردة الصحراء". مايلفت النظر أن هذه الكاتبة ثرية العطاء، اذ انها اشتغلت على أكثر من جنس أدبي في الآن نفسه. اذ لها ديوانان لهما عنوانان غريبان ودالآن وفيهما حضور الشعر الذي يظهر من تركيبتهما وطولهما (ان تغنت القصائد أو انطفأت فهي بي) أو (في مرآتي يتشهّين عصفور الذهب).

في تعليق له على روايتها الجديدة (مزون وردة الصحراء) يقول الشاعر العماني سعيد بن سالم النعماني بأن (هذه الرواية تظافرت على كتابتها جارحتان ولغتان لتخرج عملا مدهشا لا أقل من الدهشة التي يثيرها المكان العماني وقيمة أدبية كان لها نصيب وافر من القيمة الحضارية لذات المكان. أما الجارحتان فهما القلب والعقل. اذ من الواضح ان افتتان فوزية بروعة المكان وسحر عطائه ألهمها فكرة العمل التي خرجت من بؤرة العشق في قلبها بروعة المكان وسحر عطائه ألهمها فكرة العمل التي خرجت من بؤرة العشق في قلبها لعمان، وأما العقل فقد تجلى في معمار النص الذي كسر الأطر السائدة والمألوفة وأسس لنفسه بنية جديدة تجاوزت ما تعورف عليه من نسق سردي "تراتبي" تتحكم الحبكة في مبدئه ومنتهاه الى نسق اعتمد على التفكيك والتشظية المعتمدين بقصد استنفار ملكة الخيال عند القارئ وتحويله من قارئ سلبي يدفع دفعاً الى تتبع نهاية العمل من خلال "فخ"

الحبكة الى قارئ بنّاء يحسّ بمشاركته في العمل اعتمادا على عنصر الزمن في حالتي التقديم والتأخير الأمر الذي أعطى العمل بعده الإبداعي المدهش الذي يستفزّ ذهن القارئ ويحفزه الى سياحة عقلية فكرية داعية الى اكتشافات متجدّدة لروح الإبداع التي يحفل بها العمل). كما يقول : "ان روح الشاعرة قد قبست من شاعرية الأشخاص : زيانة - زوينة- مزون)-(المصدر الملحق الثقافي لجريدة عمان- مسقط في 15-3-2001).

هذه الرواية يمكن القول عنها- وتأييدا للرأي الدقيق من الأخ النعماني - بأنها نصّ، تزاوج فيه الشعر بالسرد بطول نفس اذ أنها رواية كبيرة الحجم تقع في 344 صفحة من القطع (ما بين المتوسط والكبير).

وكاتبتها روائية ان تحقق لها الإنتشار ستشكل أعمالها اضافة مهمة للسرد العربي الحديث.

الرواية من منشورات دار المدى 2001.

## "زوّرت ذاكرتي" لمحمد الفقيري

محمد الفقيري شاعر شاب باكورته مجموعة شعرية تحت عنوان "زوّرت ذاكرتي" هذه المجموعة تؤكد أن بعض الشعراء الشباب لا ينتظرون أن تنضج تجربتهم وتتصقل حتى يصبح بمقدورهم جمع قصائدهم ونشرها في ديوان يقدمونه للناس.

هذا مثال في القصيدة الأولى (ماذا يريد الغناء؟)

في مقطعها الأول :

(ماذا؟
يريد الغناء؟
ماذا يريد المساء ؟
ليجلس الوطن القرفصاء
مع الجمل
والهوادج والنساء)

ويمكن أن نأتي على أمثلة كثيرة من هذا النوع رغم النوايا الطيبة لهذا الشاب وانشغاله بما يعانيه الوطن العربي في أكثر من جزء منه وخاصة فلسطين ولكن هذا لا يكفي اذ لا بدّ من الشعر.

صدر هذا الديوان من منشورات دار الإتحاف سليانة 2001 ويقع في 126 صفحة من القطع المتوسط.

## "قصة روايتين" لرجاء النقاش

بعد الضجة التي أثيرت حول رواية الكاتب السوري حيدر حيدر "وليمة لأعشاب البحر" اثر صدورها في طبعة بمصر (طبعتها الأولى كانت قبل حوالي سبع عشرة سنة) كذلك حول رواية الكاتبة الجزائرية أحلام مستغانمي "ذاكرة الجسد" كان الناقد رجاء النقاش أحد الذين شاركوا في النقاش ولكن من وجهة نظر أخذت مسارا آخر. وقد كتب عدّة مقالات حول الموضوع في مجلة "الوطن العربي" جمعها أخيرا في كتاب عنوانه "قصة روايتين - دراسة نقدية وفكرية لرواية ذاكرة الجسد ورواية وليمة لأعشاب البحر".

فبالنسبة لرواية " وليمة . . . " توقف عند ما كتبته الشاعرة الأردنية زليخة أبو ريشة من وجهة نظر بأن الرواية ونتيجة استعمال ضمير (المتكلم) (المذكر لا بد أن تكون بقلم رجل ورأيها متأثر بثقافتها الإنكليزية وهي هنا على العكس من مستغانمي وكان ما غيّر وجهة نظر النقاش رأي من تونس للقاصة رشيدة الشارني نشرته في العدد الصادر بتاريخ 16-8-2000 من مجلة (الملاحظ) أورده في كتابه ووصفه بأنه (مقال ممتع وجيد ومفيد وفيه دفاع حار عن أحلام مستغانمي وما يهمني في هذا المقال من معلومات عن أحلام) وأورد فقرات أخرى من هذا المقال التي تؤكد انتماء الرواية لأنامل امرأة بل وامرأة جزائرية تحديدا كما شرحت له الشارني طريقة الإختلاف في الإستعمال الفرنسي للضمائر والإستعمال الإنكليزي.

ووجهة نظر النقاش هذه لم تصمد لأنها شتتت موضوع النقاش الأصلي وأدخلت طرفا جديدا هو نزار قباني لأنه كتب كلمة لم يسبق له أن كتبها عن أي عمل أدبي آخر.

لكن رجاء النقاش حاول أن يجد صلة بين "ذاكرة الجسد" و" وليمة لأعشاب البحر" باعتبار الموضوع الجزائري أيضا و لم يصمد رأيه أمام النقاش لأن مستغانمي عندما تكتب عن الجزائر فإنما تكتب عن موضوعها، عن محنتها ومعاناة أهلها ووطنها.

ولكن النقاش تفرّد من بين الذين كتبوا بأنه أراد أن يخرج بجديد من وراء معركة هي في حقيقتها لا معركة ومجرد ثرثرة صحف حيث لم يبق صحفي ناشئ حتى دون أن يقرأ رواية مستغانمي أو رواية "وليمة لأعشاب البحر" الا وأدلى بدلوه في الموضوع فأصبح الموضوع كله مثارا للضحك ودليلا على الحسد الأعمى ضد النجاح الفائق وخاصة عندما تحققه امرأة.

كانت المعلومات التي وردت في مقالة القاصة الشارني المشار اليها جديدة على النقاش وقد اعترف بهذا إذ لم يكن يدري أن المؤلفة باحثة أكاديمية واستاذة جامعية وتحمل درجة الدكتوراه في علم الإجتماع من جامعة السوربون. وربما ظنها في البداية كاتبة ناشئة مازالت في العشرينات من عمرها.

أما بالنسبة لرواية حيدر حيدر فقد اعتمد أيضا على ما كتبناه بشأنها (جريدة "الزمان" لندن في 19-5-2000) اذ أن حيدر حيدر كتب عن العراق وعن منطقة منه ذات خصوصية على السماع. كما ركزنا على مسألة هي أن كل الكتابات حول هذه الرواية توقفت عند مسألة منعها دون ابداء أي وجهة نظر بشأن أهميتها الفنية وماذا تحمل ؟ وماذا تضيف؟ ونلاحظ أن النقاش لم يركب رأسه بل انتبه الى التصويبات التي جاءته منّا وقد اعترف أيضا بأنها جديدة عليه، اذ أنه قرأ العمل دون أن تكون له معلومات بخلفيات كاتبه- كما هو الشأن مع مستغانمي

كما أن رجاء النقاش اعترف بتفوق رواية مستغانمي الفني وعيوب رواية حيدر حيدر التي وصفها بأنها مثل (التفكير والهجرة على الطريقة الماركسية) اذ تعبأت بالزج المجاني للمصطلحات الماركسية (حيث أدركته وأدركها متأخرا).

ويسجل للنقاش انه كان كعادته رصينا بعيدا عن التجريح، لكن جهده في هذا الكتاب كان ضائعا بشكل آخر ما دام فيه قد ركب موجة الإتهامات وان يكن قد فنّد نفسه بنفسه، كما أن "القضاء" الذي أوكلت له مستغانمي الأمر قد قال كلمته لصالحها في أول أحكامه منزلا عقوبة مادية باهظة الثمن على احدى الجرائد العربية التي تصدر من لندن.

لكن أهم ما في الكتاب الذي يقع في قسمين قسمه الثاني (حول الحزبية السياسية في الأدب وأزمة النقد) وهو موزع على أربعة فصول هي :

1- الحزبية في الأدب قلّة أدب
2-حرية الأدباء بالتليفون
3- كلام في الأدب ممنوع ومرفوض
4- بين الصدق والنفاق والصمت.

هذا هو القسم المهم في الكتاب أما قسمه الأول فمثلما بدأ انتهى مادام قد اعتمد على افتراضات لم يثبت شيء منها عند الإمتحان والمقاربة النقدية.

إن رجاء النقاش يعترف في تقديمه لكتابه هذا بقوله :(وقد يكون هذا الرأي على صواب وقد يكون على خطأ ولكنه رأي يسعى في جميع الأحوال الى أن يكون عادلا ومنصفا بقدر ما يمكن للضمير الإنساني أن يصل الى العدل والإنصاف).

يقع الكتاب في 136صفحة من القطع المتوسط- منشورات دار الهلال(القاهرة) 2001

### "بوابات" عذاب الركابي "الهادئة"

جديد الشاعر والكاتب العراقي عذاب الركابي المقيم في بنغازي (الجماهيرية الليبية) كتاب بعنوان" بوابات هادئة- شهادات ورؤى نقدية في الشعر والقصة" وقد صدر عن دار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان - مصراتة (ليبيا) سنة 2001

وزع المؤلف كتابه على عدة فصول الأول (الشهادات) والثاني (الرؤى النقدية في الشعروالقصة والقصة) وفي هذا الفصل قرأ عددا من الأعمال منها "عاشقة في محبرة" لغادة السمان، و"العهد الآتي" لأمل دنقل و"مرايا لشعرها الطويل" لعدنان الصائغ، وكذلك "تحت سماء غريبة للشاعر نفسه، "منازل الريح" للشاعر الليبي مفتاح العماري، " بدأ النخيل" للشاعر الفلسطيني أحمد بشير العيلة،" وردة للزمن المستحيل" للشاعر المغربي عبد الرحمان بوعلي، "الغجري" لعلي فودة (فلسطين) "الفراشة" لحسن السويسي، " بروتوكولات حكماء ريش" لتجيب سرور، "اعتقيني أيتها الكلمات" لأمل الجبوري (العراق) "ديوان النساء" لجميلة الماجري "قصائد من رذاذ المدينة" لجميل حمادة (فلسطين) " "حبات" لمنصف المزغني، "فتوحات البياتي" لعدد من المؤلفين، " محاولة اقتراب من قصيدة البياتي بكائية الى حافظ الشيرازي"

وفي القصة والرواية قرأ" خطوط الطول . . خطوط العرض" لعبد الرحمان مجيد الربيعي، " طفل الرمال" للطاهر بن جلون، " برومو سبور" لحسن بن عثمان"، "طين وبلور" لعلياء رحيم، " تجليات مهرة عربية" لسالم العبار(ليبيا) ، "الحياة على حافة الدنيا" لرشيدة الشارني .

والفصل الأخير عنونه بـ"رسائل" موجهة الى كل من: عبد الرحمان مجيد الربيعي، علي صدقي عبد القادر ، علي الخليلي، عبد القادر الجنابي و ابراهيم الكوني وهي رسائل فيها الطابع الصداقي والود عدا رسالته الى الشاعر عبد القادر الجنابي بعدما أشيع وكتب عن زيارته لإسرائيل بدعوة من إحدى الجهات الثقافية فيها.

والكتاب كبير الحجم اذ يقع في 268 صفحة من القطع الكبير. وعلى الغلاف الأخير كلمة بتوقيع حسين مخلوف ومما جاء فيها قوله :(ان عذاب الركابي انسان مهموم، محمل داخليا بالعديد من الآهات والتوجعات في كتاباته عن الآخرين ووقوفه على أعمالهم لا تجد كلاما أو سردا بسنن أو مقاييس الكتابة النقدية المجهّزة مسبقا).

ونقول : انه كاتب مسكون بالمحبة فكأنه لا يرى من الكاس الا نصفها الملآن رغم مرارة تجربته ومكابداته الصعبة.



### "مسك الحنظل" لمحمد خريّف

صدر للأديب محمد خريّف كتابه الخامس تحت عنوان "مسك الحنظل" بعد : استعارة الإستعارة(1993)، حليب العليق (1994)، تأويل التأويل (1996)، وقيلولة البرد(1998).

نجد الكاتب سواء في هذا العمل أو بعض أعماله السابقة لا يميل الى تجنيس عمله بل يتركه لتقديرات القارئ . ولكننا نجد على اليسار في الزاوية العليا كلمة (معجم) (وعلى اليسار أيضا في الزاوية السفلى كلمة(بلا شاهدة).

وكأنه يعمد الى ارباك القارئ اذ أن هاتين الصفتين "المتنافرتين" أو لنقل غيرالمتّسقتين تفرّقتا على مساحة الغلاف الأول دون أن نجد أي رابط لهما بنصّه (وقد اجتمعتا في الصفحة الداخلية الأولى)، كما أن الكتاب من أوله الى آخره خلا من الحركات مثل الفارزة، النقطة، علامة الإستفهام ، علامة التعجب، لا شيء من هذا . كلام مسترسل وعصيّ المعنى، أو أنه اذا أردنا الوضوح عمد الى ايجاد لغة غريبة، ركبت بغرابة وليس بالضرورة أن تؤدي الى معنى بل تبدو وكأنها لعبة ألفاظ ليس الا.

على الغلاف الأول مقطع من النص وضعه داخل مربع كعينة بارزة من كتابه ومما جاء فيها قوله:(حنجرة أنفر مهرتي الكاسرة أهفو الى جرحها في معصم صبوتي أقعر كآبة فرحتي ينسدّ اللحم ينفتح أصمّ أفتقر بالعراء يحتوينا سترا للّيل الشاهق ألتذّ بمرارة عذبك أضنو الردى. . . . .الخ).

هذا النوع من الكتابات ظهر في بعض تجارب الستينات وخاصة في قصيدة النثر تحت تأثير دعوة أحد الشعراء الذي سهّل الأمر وقدّم النماذج لكن العلة سكنت بعض مجايليه من الذين يصغرونه في العمر. بعضهم اضاعته، والآخر انتبه وصحا من غيبوبة الكلام.

في الختام يمكن القول أن هذا الكتاب "مسك الحنظل" تجربة في اللغة ربما هناك من هو أقدر على استيعابها.

يقع الكتاب في 302 صفحة من القطع المتوسط- طبع في مطبعة الشرق- تونس2000.

## "بنت الخان"
## لهدية حسين

بعد ثلاث مجاميع قصصية هي : أعتذر نيابة عنك (1993) وقاب قوسين مني (1998)، وتلك قضية أخرى 2001 والمجموعة الأخيرة حازت بها على الجائزة الأولى في القصة القصيرة من نوادي الفتيات بالشارقة (1999) تقدم القاصة العراقية هدية حسين روايتها الأولى "بنت الخان".

ويبدو أن هدية حسين قد سلكت الطريق الذي سلكه عدد كبير من الروائيين العرب الذين يبدؤون كتّاب قصة قصيرة ثم يتحولون الى الرواية والحالات الإستثنائية لهذه القاعدة معدودة.

لم تبدأ هدية حسين النشر الا بعد أن نضجت تجربتها رغم أن كثرة المجلات الأدبية في العراق تشكل اغراء للأدباء الشباب بنشر أعمالهم. لكنها قاومت هذا الإغراء من أجل أن تقدم النص الجيد لا سيما وأن الساحة الأدبية العراقية بها أسماء قصصية مهمة مثل بديعة أمين، سهيلة داود سلمان، لطفية الدليمي، ابتسام عبد الله، عالية طالب- اذا بقينا في حدود الأسماء النسائية مع اقرارنا بانسانية الأدب لا بجنس مبدعه

وعندما أصدرت هدية حسين مجموعتها الأولى عام 1993 تمّ الإحتفاء بها كصوت قصصي أصيل ينضاف الى كتّاب القصة.

والشيء نفسه حصل بعد صدور مجموعتها الثانية وقد نشرت دراسات كثيرة احتفت بهذه التجربة ورسمت علامات تفردها.

لذا لم يكن مستغربا أن تحوز على الجائزة الأولى للقصة القصيرة من مسابقة عربية ساهمت وتساهم فيها أسماء معروفة هي جائزة أندية الفتيات في الشارقة للمبدعات العربيات.

رواية "بنت الخان" هي رواية العراق وما عاشه في السنوات الأخيرة وقد أتاحت لها أقامتها في العاصمة الأردنية عمان فرصة أن تسترجع السنوات العشر الأخيرة من بلدها وبتأن منحته المسافة.

كتبت هذه الرواية بشكل صارخ وفاجع، لنقرأ مثلا نموذجا منها:(لا بد للذاكرة أن تقاوم أن تبقى حية يقظة وتروي حكاية الجندي المخذول الجوعان المهان الذي هرب من جحيم المعارك سيرا على أقدام مدماة ليمرّ بأكداس العربات المحترقة والجثث المتفحمة، فتلاحقه الكلاب الجوعى مثله لتأخذ حصتها من لحمه الهزيل. من يمكنه أن يمسح من الرأس الجندي الذي خرج بمعجزة من الجحيم ليشاهد طيور "الحوم" تنقضّ على "نصف جندي" مازال على قيد الحياة لا قدرة له على دفع البلاء فهو بلا يدين، بلا قدمين، ليس له أمل الا بمن يطلق عليه رصاصة الخلاص، الجندي الذي خرج بمعجزة لا يحمل سلاحا قالت له "نصف الجثة" : هل بامكانك خنقي؟)

هذا مقطع فقط، فكيف اذا قرأنا الرواية كاملة؟

تقع الرواية في 182 صفحة من القطع المتوسط منشورات المؤسسة العربية للدراسات والنشر - بيروت 2001.

## "رقص على ايقاع الموت"
## لمحمد دمّق

صدرت رواية بعنوان " رقص على ايقاع الموت" لمحمد دمق. وقد قدم لها الأستاذ الجامعي والناقد محمد الخبو.

مقدمة الخبو قصيرة (تقع في صفحتين ونصف) وتحت عنوان ("رقص على ايقاع الموت" رواية أشواك وأشواق").

في خاتمة هذه المقدمة وصل الخبو الى القول: (هذه الرواية جديرة بتشجيع صاحبها "الفيلسوف" على مزيد الإبداع. ان الغد أرحب).

وهي مقدمة ذكية قال فيها ما يريد قوله خلاصة بكلمة "تشجيع".

لكنه في بداية المقدمة يقول : (بالرقص تبدأ الرواية من عنوانها وعلى وقعها تصير نهايتها. ولكن رقصا عن رقص يفرق انه رقص على ايقاع الموت يالها من مفارقة عجيبة، يجتمع فيها الشيء وضده تتلاقى فيه الحركة تجري في طقوس الفرح والنغم، وايقاع نشاز هو ايقاع الموت، فأي اجتماع هذا الذي ينسب فيه الايقاع الى ضده الموت على طريق المجاز؟)

وتلبية لما أراده الأستاذ الخبو من "تشجيع صاحبها" قدمنا هذه الرواية التي صدرت من منشورات الأطلسية للنشر سنة 2000 وتقع في 154 صفحة من القطع الكبير.



## "الأرض المقدسة"
## لعمر عزرا باوند

في سلسلة كتب " الحركة الشعرية" كتاب رقم 9 صدرت مجموعة شعرية بعنوان " الأرض المقدسة" جاءت على الغلاف عبارة (دورة شعرية كتبها عمر عزرا باوند) وقد هيأ النص العربي الشاعر والجامعي والمترجم اللبناني د. منصور عجمي المستشار الثقافي لدى أمين عام الأمم المتحدة.

لم يكتف د. عجمي بترجمة القصائد الى العربية بل انه خصّ النصف الثاني من الكتاب لها وبنصها الأنكليزي الأصلي. وربما يحار القارئ العربي أمام اسم الشاعر (عمر) ومن ثم والده(عزرا باوند) وستنتهي هذه الحيرة عندما نعلم انه ابن الشاعرالعالمي عزرا باوند والرسامة التجريدية دوروثي شكسبير وقد ولد في باريس عام 1926.

ثم اشتغل في المهن الصغيرة مثل مطبخ وغرفة استقبال أحد فنادق لندن الكبرى- اذ ترعرع في كنف جدته- وجنّد

في الجيش الأمريكي عام 1945 على جبهتي فرنسا وألمانيا.
ودرس في عدد من الجامعات وتعلم اللغة الفارسية ورأس المدرسة الأمريكية بطنجة (المغرب)، واضافة الى الفارسية له المام بالعربية وترجم قصائد لشعراء عرب وفرس. ومن البلدان العربية التي قرأ فيها شعره (العراق) حيث حضر الى مهرجان المربد في ثلاث دورات.
ويقيم حاليا في مدينة برنستون الأمريكية ويعالج من السرطان الذي أصيب به عام 1999
في قصائده نلمس تعاطف عمر عزرا باوند مع العرب ومع القضية الفلسطينية تحديدا التي تمحورت حولها القصائد سنة الطبع 2001 المكسيك.

## "قراءات في الرواية التونسية" لعمر السعيدي

عمر السعيدي كاتب قصّة أولاً، له مجموعتان هما: الصوت المفقود 1997والمشي بعين واحدة 2000 وله قراءات لبعض الأعمال السردية التونسية ينشرها في الصحف والدوريات، وقد جمع ما كتبه عن بعض الأعمال الروائية في كتاب تحت عنوان "قراءات في الرواية التونسية"
وقد كتب مقدمة أجاب فيها عن سؤال قد يوجه له لماذا اختار هذه الأعمال دون غيرها (لكل هؤلاء نقول أن قراءاتنا جاءت كصدى لبعض ما شدّنا من هذه الأعمال).
كما يذكر انه لم يكتب عن كل الأعمال التي نالت اعجابه بقوله: (على أن ما نال اعجابنا من روايات وأرجأنا الكتابة عنها كمّ هائل فلا نخفي تقديرنا لرواية "توقيت البنكا" لمحمد علي اليوسفي و "برومومسبور" لحسن بن عثمان و"الدراويش يعودون من المنفى" لابراهيم الدرغوثي و"دار الباشا" لحسن نصر و"تماس" لعروسية النالوتي و"النخاس" لصلاح الدين بوجاه وغيرهم).
أما الروايات التي تناولها في كتابه هذا فهي عشر روايات: (على نار هادئة) لمحمد الباردي، (الصرير) لناصر التومي، (زقاق يحوي رجالاً ونساء) لعبد القادر بلحاج نصر، (ليلة الغياب) لمسعودة بوبكر، (المعجزة) لمحمود طرشونة، (طفل ذلك القاع) لمحمد حيزي، (حوار الإشارات) لعلي سالم القلعي، (غروب الشرق) ليوسف عبد العاطي، (صهيل الرمان) لرضوان الكوني، و(بيت لا يعرف الدفء) لمحمد الهادي بن صالح.
يقع الكتاب في 114 صفحة من القطع المتوسط ويعدّ اسهامة طيبة جديرة بالثناء في تقديم نماذج من الرواية التونسية للقراء والدارسين.
صدر الكتاب في طبع خاص عام 2001- مطبعة JMCتونس.

## "الفتيت المبعثر" لمحسن الرملي

صدرت للقاص محسن الرملي المقيم في اسبانيا روايته البكر "الفتيت المبعثر" بعد (هدية القرن القادم) قصص - الأردن 1995و(البحث عن قلب حي) - مسرحيات- أسبانيا 1997 و(أوراق بعيدة عن دجلة) - قصص- (مدريد - عمان) 1998.
وكما هو حال ابناء جيله من الأدباء الشبان نجد هموم الوطن وجراحاته ماثلة في هذا النص الروائي المؤثر، وهذا نموذج من لغة الرواية الذي هو في الآن نفسه دليل الى عالمها: (نحن المبعثرون في المنافي لم نختر أماكننا الحالية، وإنما وصلنا اليها اثر انفجارات الدخان في جحر النار الأزلية، والمترنحون اختناقا لا ينتظرون أية بقعة تطأ أقدامهم. لم نختر أراضينا الجديدة، نحن الذين ركلتهم قدميّتهم حين ديست بلا رحمة، ولهذا نكابد أوجاعنا الشبيهة بسلخ الجلد حيا، ومازال السابقون منا يفتحون صنابير ذاكرتهم بالحديث سائلين عن مقهى عزاوي والثور المجنح ونومي البصرة. واللاحقون تجيش صدورهم بالغثيان لكثرة التشكي فيو جزون: من دخل قبره فهو آمن).
تقع هذه الرواية التي تعدّ اضافة طيبة للرواية العربية الشابة في 94 صفحة من القطع المتوسط - منشورات مركز الحضارة العربية - القاهرة 2001

# اشتراك

ترحب إدارة تحرير مجلة الحياة الثقافية بكل من يرغب في الإشتراك فيها وتدعوه أن يعتمد هذا الأنموذج وملأه بغاية الدقة والوضوح ثم ارساله الى عنوان المجلة مع نسخة من وسيلة الدفع.

مع الشكر على حسن تعاونكم

--- ✂ ---------------------------------------------------

## اشتراك



**الاسم واللقب**: ..................................................

**العنوان**: ..................................................

**الترقيم البريدي**: .................. **الهاتف**: ..................

**الفاكس**: ..................

**عدد نسخ الإشتراك**: ............(اشتراك سنوي لعشرة اعداد: 20,000د
«عشرون دينارا تونسيا أو ما يعادلها»)

يتم ارسال الاشتراك بواسطة حوالة بريدية أو صك بنكي بالحساب الجاري للمجلة بالبريد رقم: 99-474 - اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية)

عنوان المجلة: اللجنة الثقافية الوطنية (الحياة الثقافية) 105 شارع الحرية- تونس 1002
الهاتف : 646 890 - 152 288 - الفاكس : 639 792